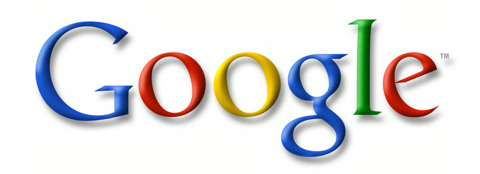


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/

Zwischen zwei Jahrhunderten

Gesammelte Essays

von

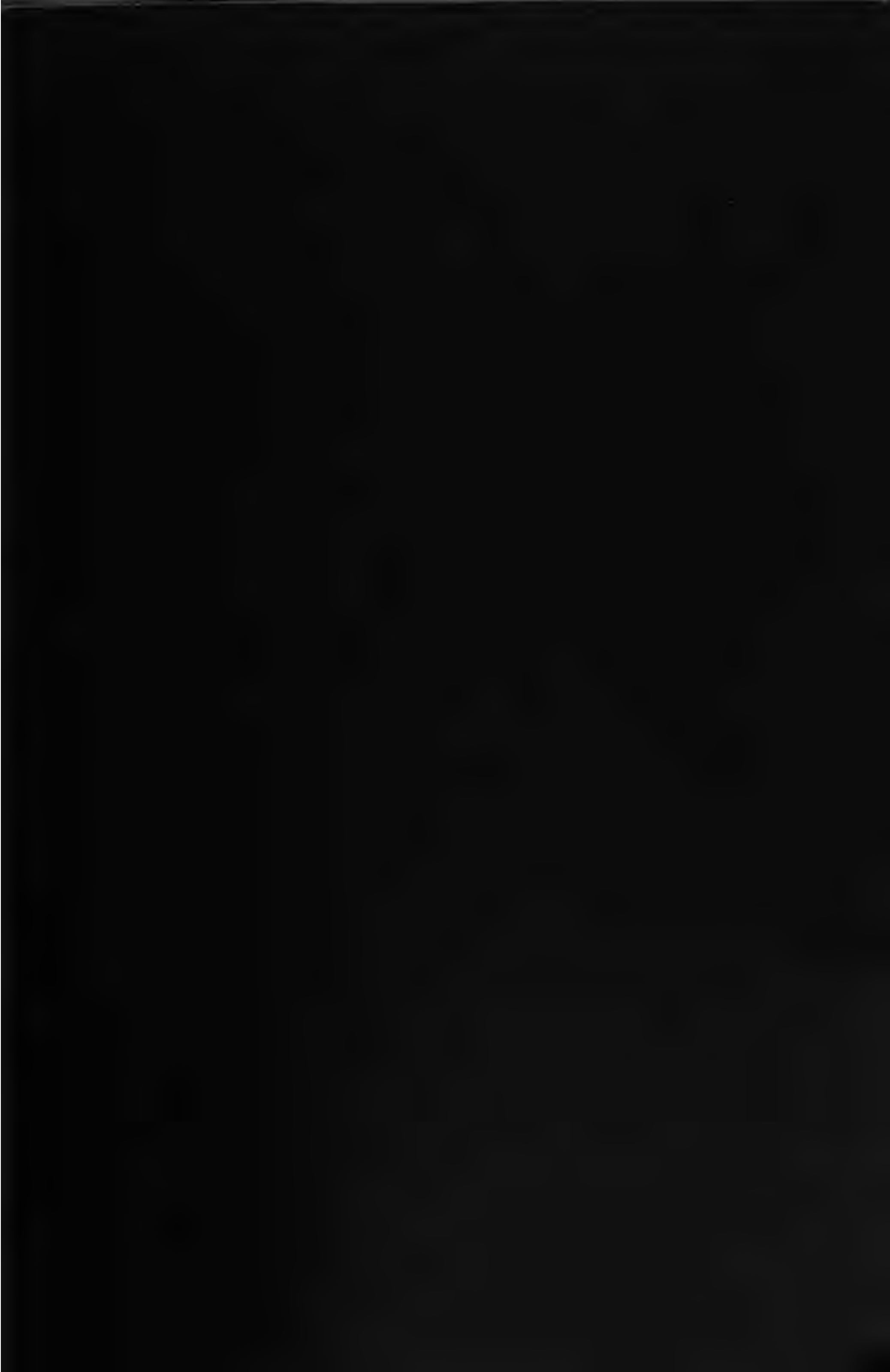
Leo Berg



49564
7.3023


49564.7.180
PATRICK GRANT II
IN MEMORY OF
CLASS OF 1908
HARVARD
COLLEGE
LIBRARY
STAND SURE
VE RI TAS
THE GIFT OF HIS WIFE
MARIE DISSTON GRANT
1886 1927





ZWISCHEN ZWEI JAHRHUNDERTEN.

GESAMMELTE ESSAYS

VON

LEO BERG.



FRANKFURT A. M.
LITERARISCHE ANSTALT
RÜTTEN & LOENING
1896.

~~49564.7.3023.~~

49564.7.180

HARVARD UNIVERSITY LIBRARY
23 Sept 1947

Grant. Fund.

Meiner Schwester

EMMA

gewidmet.



Alle Rechte, insbesondere das der Uebersetzung vorbehalten.



VORWORT.

Die Aufsätze, die ich in diesem Buche gesammelt habe, sind zu sehr verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Umständen entstanden. Ein Teil derselben ist bereits in Zeitschriften und Zeitungen vorher veröffentlicht worden. Bei alle dem hoffe ich nicht, dass die Sammlung allzusehr den Eindruck der Zufälligkeit macht. Sie ist im Ganzen dennoch aus demselben Geiste geboren und in der gleichen Tendenz geschrieben. Ursprünglich war das Buch als eine Ergänzung meines Werkes über den „Naturalismus“ gedacht, indem es ausführen sollte, was dort nur gestreift wird, indem es gleichsam im Einzelnen die Dokumente und Argumente bringen sollte für die aesthetisch-historischen Prinzipien und Gesetze, die dort aufgestellt und verfochten werden. Aber in unserer schnelllebigen Zeit, in der sich die Ereignisse, auch die litterarischen, überstürzen, sind mir bei meiner Idiosynkrasie gegen alle Tagesberühmtheiten viele Gegenstände später unmöglich geworden. Denn ich habe mich immer nur litterarisch behaglich gefühlt bei Dichtern und Philosophen, die noch nicht der Mode verfallen waren, bei Fragen, die noch offen standen, bei Gegenständen, die noch nicht durch das Tagesgeschwätz überschrieen, durch gierige Hände beschmutzt

waren. Deshalb findet man in der ersten Abteilung „Charakteristiken“ nur zwei Essays über „Berühmtheiten“. Der eine wurde geschrieben, noch ehe die Berühmtheit als solche existierte; der andere dient ausschliesslich zur historischen Fixierung des Berühmtgewordenen.

Mit keinem der hier vereinigten Aufsätze habe ich mich einer Partei angeschlossen, und deshalb können sie ihre Geltung haben, auch ausserhalb der Parteien, gleichsam jenseits aller Parteien, das Jenseits auch im zeitlichen Sinne genommen. Da ich keiner Erscheinung blind und befangen gegenüber stand, aber jeder mit Liebe in ihre psychologischen und historischen Voraussetzungen folgte, bilde ich mir ein, hier einige Urteile ausgesprochen und begründet zu haben, die in die Litteraturgeschichten des nächsten Jahrhunderts übergehen werden; dem Umstande zum Trotz, dass ich meine Urteile öfter modifiziert und variiert habe; auch dann sogar noch, wenn mir die Autoren durch ihren eigenen Abfall von sich selbst, durch ihre spätere Entwicklung hinterher Unrecht gegeben haben. Aber ein gewissenhafter Kritiker hat oft Gelegenheit zu erfahren, dass es Fälle gibt, in denen er die Sache des Dichters auch gegen diesen selbst zu vertreten hat.

Ich habe mich bemüht, die historischen Voraussetzungen für die moderne Litteratur zu begreifen und zu bezeichnen, und ich habe wieder über die Köpfe der Dichter hinweg einen Zusammenhang zwischen Vergangenheit und Zukunft des geistigen Europa zu konstruieren versucht. (Die schöne Zeit der Nationallitteraturen dürfte heute, da sich der europäische

Mensch ankündigt, unwiederbringlich verloren sein.) Zwischen zwei Jahrhunderten steht der litterarische Europäer, und nach seinem Stande habe ich mein Buch benannt.

Dass im Grunde jede Zeit eine Zeit des Überganges ist, versteht sich von selbst für jeden, der das Entwicklungsgesetz begriffen hat. Nur für das Bewusstsein des einzelnen Volkes, des einzelnen Geschlechtes und der einzelnen Menschen machen sich die Zeiten in Bezug auf ihre Bedeutung als Entwicklungsphasen verschieden erkenntlich. Selten ist wohl einem Zeitalter dies Bewusstsein so deutlich gewesen wie dem unsrigen, das geradezu charakterisiert wird durch seinen Zukunftstaumel. Auch das Ende des Jahrhunderts, an dessen Schwelle wir stehen, ist nicht ganz so zufällig, als es erscheint, wie nichts zufällig ist, was uns bewusst geworden ist. Seit nach Jahrhunderten gerechnet wird, stellt sich jedes Jahrhundert als eine Einheit dar. Thatsache ist, dass beinahe seit einem Jahrtausend an das Ende der Jahrhunderte die wichtigsten und folgenreichsten, um nicht zu sagen die grössten Ereignisse der europäischen Menschheit gestellt sind: Revolution, Reformation und Kreuzzüge, die Errichtung des germanischen Kaisertrones, die Begründung der päpstlichen Macht und der Hohenzollernherrschaft, sowie der Weltstellung Englands, Renaissance, Humanismus und die Entdeckung Amerikas, Spinozas Ethik und Kants Kritik, Goethe, Shakespeare und Dante, Peter, Napoleon und Bismarck, das sind nur einige der Feuersignale, Kometen und Blutmale, die an Jahrhundertwenden über dem Himmel Europas standen. Und es ist auch heute nicht zum

ersten Male, dass man die Wende des Jahrhunderts als Wende der Zeiten empfindet. Um das Jahr 1000 erwartete die gläubige Christenheit die Erfüllung alter Prophezeiungen und die Wiederkunft des Erlösers; bis in die Zeiten der Religionskriege erneuerte sich, wilder und begieriger, der alte Glaube, so oft ein Jahrhundert im Abrollen begriffen war. Wie? Sollte auch in unserer überhitzten Epoche ein alter Glaube wieder aufgeflammt sein? Man hat sie nicht mit Unrecht die pessimistische Zeitepoche genannt. Aber, was ist ihr Pessimismus anders als die Verzweiflung überstürzter Hoffnungen! Einstweilen vertagt sie ihre Erfüllung auf das kommende Jahrhundert, dem sie ihre Lieder singt, wie das Zeitalter Goethes seinem Zukunftsjahrhundert, dem unsrigen.

Das junge Geschlecht ist zwischen beide Jahrhunderte gestellt. Es ist im Geiste des folgenden aufgerüttelt und soll in diesem fremd und unbehaglich gewordenen leben. Das wird ihm Schicksal und Problem und zugleich der Inhalt seiner Künste und wissenschaftlichen Theorieen. Ein Buch, das von solchen geistigen Zuständen handelt, führt nicht ohne Grund den Titel „Zwischen zwei Jahrhunderten". —

Wie ich es versucht habe, die Erscheinungen der Gegenwart aus dem Geiste der früheren Zeiten zu erklären, so habe ich auf der andern Seite in der zweiten Abteilung von Aufsätzen die litterarische Vergangenheit aus der Moderne heraus zu verstehen und zu entwickeln unternommen. Der Name dieser Abteilung ist einem Buche entlehnt, mit dessen Kritik sie abschliesst.

BERLIN, im October 1895. *L. B.*

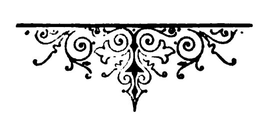


INHALT.



I.

Charakteristiken.







1. Friedrich Nietzsche.

(1889 und 90.)

„Der Philosoph hat das schlechte Gewissen seiner Zeit zu sein, — dazu muss er deren bestes Wissen haben. —“

Friedrich Nietzsche, von dem dieser Ausspruch stammt, hat dies durch sich selbst vollauf bewahrheitet. Kaum je ist von einem Philosophen (selbst von Schopenhauer nicht) eine solche Gesamtverneinung des modernen Lebens ausgegangen als von ihm. Und doch ist er nicht der eigentliche Kritiker der Zeit, er steht ihr nicht als ein Fremder gegenüber. Er hat sie vielmehr in allen seinen Bitternissen und Süssigkeiten selbst ausgekostet, er hat sich mit Allem eingelassen, Alles selbst versucht. Das Ende war der grosse „Nachtischekel“. Er war ursprünglich für sehr Vieles, beinahe für alles Das, was er später verneint hat. Und gerade deshalb hat er es um so gründlicher verneint! Das letzte Werk, an welchem er arbeitete, trug den Gesamttitel: „Umwertung aller Werte“.

Versuchen wir es, uns diese Entwicklung in grossen Zügen einmal klar zu machen:

I.

Friedrich Nietzsche ist am 15. Oktober 1844 in Röcken bei Lützen als Sohn des Pfarrers zu Röcken († 1849) geboren. Väterlicherseits stammt er aus einer polnischen Adelsfamilie. Er besuchte das Gymnasium zu Schulpforta, dieselbe Schule, aus der schon eine ganze Reihe bedeutender Geister hervorgegangen ist (Klopstock, J. E. Schlegel, Fichte u. a.). Im Jahre 1865 finden wir ihn in Leipzig in das Studium Schopenhauers vertieft. Hier fand er in dem berühmten Philologen Ritschl einen kräftigen Förderer. Noch im Examen stehend, erhielt er bereits einen Ruf als Professor nach Basel. Doch kaum hatte er sein Lehramt angetreten, da brach der Krieg von 1870 aus. Als Krankenpfleger zog Nietzsche freiwillig mit ins Feld. Nachdem er von seiner aus dem Kriege heimgebrachten Krankheit langsam genesen war, kehrte er wieder nach Basel zurück und hier lehrte er nun klassische Philologie bis zum Jahre 1876.

Dies Jahr (das Jahr des ersten Bayreuther Weih-Festspiels) war für unsern Philosophen ein Jahr des grossen Bruches, innerlich und äusserlich. Er legt seine Professur nieder, verlässt sein Domizil und beginnt von nun an sein ungebundenes, vogelfreies Wanderleben. Der äussere Anlass hierzu war sein Augen- und Nervenleiden, das jetzt in eine grosse Krise kam, eine furchtbare, schwere und ihn mit Wahnsinn oder Blindheit bedrohende Krankheit. Wir finden ihn bald in der Schweiz, bald in Südfrankreich, bald in Italien. Auch geistig und litterarisch führt er ein Zigeuner-Leben; wo ihn keiner erwartet, ist er plötzlich da und ebenso plötzlich ist er wieder verschwunden, „wer sagt uns wohin“, immer bereit zu täuschen und zu fascinieren und die Zelte abzubrechen, wann man es am wenigsten ahnt, oder um sein eigenes Wort zu gebrauchen, „sich selber davonzufliegen“.

Auf seinen früheren Werken bis zum Jahre 1876 liegt etwas Schweres, Dumpfes: man sieht den Autor gleichsam vor sich, „sehr vergrübelt und sehr verrätselt“; langsam und tappend ist sein Gang, er selbst immer geängstigt, in ungeahnte Tiefen hinabzustürzen, und sich wohl bewusst, dass in jedem Augenblick sein Fuss in Gruben, in Höhlen treten könne, und er immer selbst bemüht, das Leben noch um ein paar Grade ernster und schwerer zu nehmen, als es ohnedies schon ist.

Aber was macht ihn zu einem Gebundenen, zu einem Unterirdischen? Seine Bergmannsnatur, wie Hebbel, wie Ibsen, wie Schopenhauer und Lessing? Aber Nietzsche ist nichts weniger als eine Anfänger-Kultur. Er ist als Philosoph, was Heine als Lyriker war, der Humorist und Selbst-Ironiker, das grosse Ende, das sich bereits als ein Anfang empfindet, der Schlussakkord, in dem die Motive und Melodieen der letzten Abschnitte noch einmal wiederklingen, zarter und virtuoser und gebrochen und geschwächt zugleich, in dem aber auch bereits die Töne des neuen Stückes schwach und wie aus weiter Ferne erklingend und eben deshalb erst recht verlockend ertönen; ist der grosse in allen Farben schillernde und glänzende Regenbogen, der, aufgespannt am Himmel der europäischen Kultur, ihr Gestern und Morgen überschlägt.

Weshalb aber kaprizierte sich Nietzsche, in seinen jungen Tagen eine Rolle zu spielen, die ihm so schlecht lag? Nun, auch er war einmal „zeitgemäss“, will sagen Wagnerianer, deutsch-national, autoritätsgläubig, ein Hoffender und Verehrender, und sofern er dieses war, die Bestätigungen seiner Hoffnungen und Verehrungen ergrübelnd. Aber gerade er, der später eben in dieser Beziehung so ganz „unzeitgemäss“ wurde, so völlig über alle diese Dinge „umlernte“, bietet uns in jenen Tagen den schönsten Typus eines deutschen von Dankbarkeit und Pietät erfüllten Jünglings, voll

glühender Leidenschaftlichkeit für seine Götter und Heroen, Artist durch und durch, der nicht anders verehren kann, als indem er das Verehrte verschönt und vergoldet, d. h. idealisiert, und voll jener geheimen Artisten-Ironie, die jeden Schenkenden insgeheim zum Beschenkten macht, die, indem sie dessen rechte Hand ergreift und sie für das Silberstück inbrünstig küsst, ihr auch schon in die linke ein Goldstück drückt.

An zwei Namen aber knüpfte sich Nietzsches Verehrung und sein Glauben vor allem: Schopenhauer und Wagner. Seine Schriften bis 1876 sind Opfer, die er am Altar dieser beiden Heroen niedergelegt hat. Mit ihnen hält er Zwiesprache, ihre Worte fängt er auf und macht sie durch seine Interpretation reicher und tiefer, sie meint er, auch wo er sie nicht nennt, wenn er vom modernen Künstler, wenn er vom modernen Philosophen redet. Es ist eine Art Geheimsprache, in der Nietzsche seine ersten Werke abfasste.

II.

So ist seine Erstlingsschrift „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik"*) eigentlich damals nichts als der Versuch einer neuen, tieferen Interpretation der Wagnerischen Musik. Nicht die Tragödie, nicht das Hellenentum, auch nicht die Kunst und die Wissenschaft, sind die gehörnten Probleme,

*) Von Friedrich Nietzsches Schriften sind erschienen:

Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Chemnitz 1872. E. W. Fritzsch. (Neue Ausgabe unter dem Titel: D. G. d. T. oder Griechentum und Pessimismus. Mit dem Versuche einer Selbstkritik. Leipzig 1886 ebd.)

Unzeitgemässe Betrachtungen. Vier Stücke. Leipzig 1873—76. E. W. Fritzsch.

1. Stück: David Strauss der Bekenner und Schriftsteller.
2. „ Vom Nutzen und Nachteil der Historie.
3. „ Schopenhauer als Erzieher.
4. „ Richard Wagner in Bayreuth. 2. Aufl.

(*idem traduit par* M. Baumgartner).

mit denen Nietzsche damals anband. Sein Problem — und er hatte damals nur ein Problem — hiess: Richard Wagner. Aber Wagner der Revolutionär, der die gesamte Kunst auf den Kopf zu stellen schien, dessen Musik und Tragödie so ganz anders aussah, als was man vordem als Musik und als Drama nahm, solch ein Meister musste auch seinen Jünger zu einem Neuerer machen, zu einem *homo cupidus rerum novarum*. Dieser zwang sich nun, in allem, in Kunst und Wissenschaft, in Musik und Drama etwas Neues, noch nie Geahntes zu sehen. Auf dem Titelblatt erblicken wir einen Prometheus, der die Kette zerbricht, verzückt gen Himmel schauend, der deutsche Kultur- und Kunstheros, der zu erneutem

---

Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Leipzig 1878. E. W. Fritzsch.
1. Anhang: Vermischte Meinungen und Sprüche. Ebd. 1879.
2. Anhang: Der Wanderer und sein Schatten. Ebd. 1880.
(Neue Ausg. in 2 Bänden und zwei neuen einführenden Vorreden. Ebd. 1886.)

Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile. Fünf Bücher. Leipzig 1881. E. W. Fritzsch. (Neue Ausgabe mit einer einführenden Vorrede. Ebd. 1887.)

Die fröhliche Wissenschaft („*la gaya scienza*"). Fünf Bücher. Leipzig 1882. E. W. Fritzsch. (Neue Ausgabe mit einer neuen Vorrede, einem Vorspiel in deutschen Reimen „Scherz, List und Rache" und einem Anhang: Lieder des Prinzen Vogelfrei. Ebd. 1887.)

Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. 1. bis 3. Teil. Leipzig 1883. E. W. Fritzsch.
(*overs. af Sophus Michaëlis, Ny Yort, Mai* 1889. *Skandinavien.)*

Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft. Leipzig 1886. C. G. Naumann.

Die Genealogie der Moral. Eine Streitschrift. Drei Abhandlungen. Leipzig 1887. C. G. Naumann.

Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. Leipzig 1888. C. G. Naumann.

Götzendämmerung oder: Wie man mit dem Hammer philosophiert. Leipzig 1889. C. G. Naumann.

Eine Gesammtausgabe in 8 Bänden bei C. G. Naumann in Leipzig ist 1895 abgeschlossen.

und befreitem Leben erwacht; eine Auffassung der Wagnerischen That, die unter Wagnerianern damals mindestens allgemein war. Diese That galt es zu rechtfertigen, sowie sich Plato einmal vorgesetzt hatte, des Sokrates Leben und Lehren durch seine Schriften zu rechtfertigen. Und niemals ist dies wohl in grossartigerer Weise geschehen als durch eben jene Schrift.

Zu diesem Zwecke wird hier aufs Neue das Wesen des Tragischen untersucht, wie es die Griechen besassen. Aber schon hier schlägt er den Grundton an, der durch alle seine späteren Werke tönt: Die Verneinung Dessen, was sich moderne Kultur nennt, besonders aber unserer Wissenschaft. Was wir heute als hellenische Kunst bewundern, vor allem der Jahrhunderte zumeist vergötterte Euripides, ist nicht die Kunst in ihren Höhenpunkten, es ist Dekadenze-Kunst.

Es giebt, so lehrt unser Philosoph, eine doppelte Kunst, eine dionysische und eine apollinische Kunst.

Diese, die Kunst des Traumes, ist hell, geistig, individualisierend, Masse schaffend und selber massvoll. Sie hat ihre höchste Offenbarung in der hellenischen Plastik. Litterarisch gesprochen, haben wir in ihr die Gattung des Epischen; Meister ist der träumende Greis der Hellenen, der Schöpfer der Odysse und Iliade: Homer, das ewige Sinnbild epischer Kunst.

Wie aber kommt es, dass auf griechischen Münzen und Gemmen neben Homer so häufig ein so ganz anders gearteter Sänger, der Lyriker Archilochos, abgebildet ist als der zweite grosse Vertreter der Dichtkunst? Weshalb ward gerade er so hoch gefeiert? Erkannten vielleicht in ihm die feinsinnigen Hellenen den Typus des zweiten grossen Kunstprinzips, das sich zu jenem ersten verhält, wie zur „Vorstellung“ der „Wille“, wie sich zum Bilde der Ton, wie sich zur Plastik die Musik, wie sich zum Epos das Lied verhält? Die

andere Kunst, die dionysische, die Kunst des Rausches, die neugeschaffene und neuschaffende, die an den Dionysien, den Festen zur Feier der Wiedergeburt des Wein-Gottes geübte, die gleichsam aus dem Urschoss der Dinge selbst (dem Urwillen) herausgeborene, die wilde, die tragische Kunst, hier fand sie ihren ersten grossen Vertreter bei den Hellenen.

Die Tragödie aber, wie sie in ihren grössten Vertretern, in Äschylos und Sophokles, erscheint, ist die Vereinigung jener beiden Kunstarten. Sie ist hervorgewachsen aus dem Chor, also aus dem Lied, also aus der Musik. Aber an den Berauschten und in Schlaf Versunkenen tritt jetzt Apollo. „Die dionysisch-musikalische Verzauberung des Schläfers sprüht jetzt gleichsam Bilderfunken um sich, lyrische Gedichte, die in ihrer höchsten Entfaltung Tragödien und Dithyramben heissen." Und jetzt vollzieht sich ein neues Wunder: Der Künstler ist nun zugleich Subjekt und Objekt, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer geworden.

Nach Schopenhauer ist bekanntlich die Musik das Ante der Dinge, aus ihr allein kann also auch die Tragödie geschaffen werden. Kern und Wesen der hellenischen Tragödie war demnach der Chorus, in welchem gleichsam das ganze attische Volk sich selber repräsentiert fand. Es ist also das sicherste Anzeichen der Degeneszence, künstlerischer Erschöpfung eines Volkes, wenn seine Kunst aufhört, eine musische zu sein. Dies geschah im hellenischen Drama durch Euripides, der zuerst zu Gunsten einer raffinierten Dialektik die Musik und den Chor zurückgedrängt hatte. Er und sein grosser Bewunderer Sokrates waren als die Rationalisten ihres Volkes die typischen Decadents. Denn was wir heute an Sokrates und an Plato und an allen Spät-Hellenen bewundern, der schöne Gleichmut der Seele, „die hellenische Heiterkeit", das alles sind die Zeichen eines senil gewordenen Volkes.

Die eigentliche grosse Kunst ist daher auch niemals optimistisch; sie ist vielmehr im Grunde der Seele stets pessimistisch. —

So stehen wir überall hier auf Wagner-Schopenhauerschem Boden, aber überall vor neu geöffneten, doch nicht offen gehaltenen Perspektiven, vor entzückenden Aussichten . . .

Auch unsere Kultur ist eine Gelehrten- und Greisen-Kultur. Die zwei grossen Heilmittel der Zeit, der eine im positiven, der andere im negativen Sinne sind Wagner und Schopenhauer.

„Vergebens spähen wir nach einer einzigen kräftig geästeten Wurzel, nach einem Fleck fruchtbaren und gesunden Erdbodens: überall Staub, Sand, Erstarrung, Verschmachten. Da möchte sich ein trostlos Vereinsamter kein besseres Symbol wählen können, als den Ritter mit dem Tode, wie ihn unser Dürer gezeichnet hat, den geharnischten Ritter mit dem erznen harten Blicke, der seinen Schreckensweg, unbeirrt durch seinen grausen Gefährten und doch hoffnungsvoll, allein mit Ross und Hund zu nehmen weiss. Ein solcher Dürerscher Ritter war unser Schopenhauer: ihm fehlte jede Hoffnung, aber er wollte die Wahrheit. Es giebt nicht Seinesgleichen.“ —

Aber ein Sturmwind erhebt sich und packt alles Abgelebte, Morsche und Zerbrochene. Die Zeit der sokratischen Menschen ist vorüber, das Reich des Dionysos beginnt aufs neue, seine abermalige Wiedergeburt vollzieht sich im Wagnerischen Kunstwerk.

III.

Niemehr hat Nietzsche wieder ein grösseres so einheitlich geschriebenes Werk herausgegeben. Die Grösse und das Originale seines Stils besteht im Aphorismus. Ueberall Leuchtkugeln, hineingeworfen in eine Materie, so dass auch das dunkelste Gebiet für einen Augenblick

erhellt wird; mit einem einzigen Striche ganze Wände niedergerissen, um zu zeigen, wie schwach diese sind, und dass es auch dahinter noch eine Welt giebt, grösser und schöner vielleicht, als die von ihnen umspannte — das ist das eigentlich Charakteristische seines Stils. Nietzsche ist der grosse Niederreisser unserer Zeit, deren künstlerische, wissenschaftliche und moralische Vorurteile zu zerstören er als sein eigentliches Amt erkannt hat.

Zunächst beschäftigt er sich mit den wissenschaftlichen. In den vier Stücken „Unzeitgemässe Betrachtungen" zeigt er die lebensschädigende Macht der modernen Wissenschaften, besonders ihrer philologischen Ausartungen. Mit Ausnahme der zweiten, auf die wir allein hier eingehen wollen, sind alle diese Betrachtungen, verglichen nicht allein mit den späteren, sondern auch mit seinem Erstling, recht unbedeutend. Thatsächlich datieren sie auch nach seiner eigenen Angabe zurück, sie sind wahrscheinlich nicht nur gedacht, sondern grösstenteils auch schon geschrieben, als der junge Student, in welchem aber ein Dichter und Musiker schlummert, in Leipzig selbst den Wissenschaften und just der Philologie oblag. Wenn ich sie gleichwohl erst jetzt behandle, so geschieht es, weil ich glaube, dass, alles in allem jener glutvolle und schwärmerische Erstling trotzdem noch früher in seinen Anfängen liegen muss, jedenfalls bis auf eine Zeit zurückzuführen sein wird, in der noch der Künstler den Schriftsteller und Philosophen beherrschte, in der noch der Glaubenstrieb mächtiger war als der wissenschaftliche Trieb. Aber gerade der Versuch, nüchtern zu sein, hat hier den Stil Nietzsches geschädigt. Dieser konnte später wohl kalt und schneidend werden, aber nüchtern war er eigentlich niemals. Selbst hinter den kältesten Stellen lauert noch eine verborgene Glut. Man sieht ja, das sind nur die „kühlenden Eisumschläge", die sich der Fieberkranke selber ordiniert.

In der „Geburt der Tragödie" heisst es einmal:

„Die Erkenntnis tötet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion."

Aber nicht das Handeln allein, sondern auch das Leben.

„Ja, jeder Mensch, der reif werden will, braucht einen solchen umhüllenden Wahn, eine solche schützende und umschleiernde Wolke." Heute aber, im Zeitalter der Philologen, hasst man nichts so sehr als das Reifwerden. Alles soll schon fertig sein.

Das ist der Sinn dieser „unzeitgemässen Betrachtungen", deren erste sich speziell mit David Strauss, dem nach Nietzsche typischen „Bildungsphilister" beschäftigt. Die dritte und vierte handelt von seinen beiden grossen Idealen, Schopenhauer und Wagner, über die er aber in jeder seiner Schriften Bedeutenderes, zuweilen in einem einzigen Aphorismus, gesagt hat als hier in dem ganzen Stücke. Indessen, einen so tiefen Stand diese beiden Schriften auch unter Nietzsches Werken einnehmen, man wird seine Tiefe und Klarheit auch hier bewundern, vergleicht man, wie hier zwei grosse Geister, ein Philosoph und ein Künstler, den Deutschen als Erzieher geschildert und anempfohlen werden, z. B. mit dem wuseligen duseligen Buche, in welchem jüngst Rembrandt als Erzieher gepriesen und das Niederdeutschtum als die Blüte der Kultur betrachtet wird. Wahrhaftig, eine einzige Seite dieser beiden, wie gesagt, schwächsten Nietzscheschen Schriften schlägt jenes ganze langatmige, forziert geistreiche, durch und durch unkünstlerische, durch und durch unwissenschaftliche Buch aus dem Felde. Und gleichwohl hat man jenen abstrusen Deutschen mit Nietzsche verglichen, mit ihm auf eine Stufe stellen, ihn dessen Schüler nennen können. Beweis genug, wie tief man Nietzsche versteht, woran man denkt, wenn man bei uns vom „schönen Stil", vom „virtuosen Stil", vom „geistreichen Stil"

redet. Es ist ja immerhin möglich, dass schliesslich noch Gründe vorhanden sind, auch diese beiden Deutschen in Beziehung zu setzen. Will man sie durchaus vergleichen, ich wüsste das *tertium comparationis:* Jenes Rembrandt-Buch, es gliche der Nebelhülle, welche die Sonne umflort.

Aber kommen wir nun endlich auf die bedeutendste „unzeitgemässe Betrachtung", die bestkomponierte, schönstgeschriebene, tiefstgedachte, die zweite, die „vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben" handelt.

Was ist es, das Glück schafft, das Glückliche macht? fragt der Philosoph. Die Antwort lautet: Die Kunst vergessen zu können.

„Wer sich nicht auf der Schwelle des Augenblickes alle Vergangenheiten vergessend, niederlassen kann, wer nicht auf einem Punkte wie eine Siegesgöttin ohne Schwindel zu stehen vermag, der wird nie wissen, was Glück ist."

Und was stört jedes Glück schon im Keime? Etwas, das Nietzsche die „Schlaflosigkeit der Seele" nennt, das Nicht-Vergessen-Können, der historische Sinn, und im weiteren überhaupt ein Uebermass von Wissen, jede Wissenschaft, die nur registriert, vergleicht, sammelt, präzise: die Philologie, speziell: die Historie.

In drei Fällen hat allerdings auch diese noch hohen Wert für das Leben: als plastische, antiquarische, kritische Lebensmacht. Die Geschichte als Tafel, in der grosse Männer, die erziehend wirken können, in der edle Charaktere, erhabene Thaten ihre Spuren eingegraben haben und in welcher die grossen Entwicklungsgesetze der Völker eingezeichnet stehen; also Geschichte in dem Sinn, in welchen man im vorigen Jahrhundert, in dem speziell Schiller und seine Zeit dieselben behandelte, als man noch in Plutarch das Wunder aller Wunder von Geschichtsschreibung sah. — Die Geschichte

ferner, die ihre Wurzeln in der Verehrung und in der Dankbarkeit hat, die altehrwürdige und noch mächtige Traditionen überliefert und in gut konservativem Sinne weiterzupflanzen gebietet; also die Geschichte, wie sie in alten Adelsgeschlechtern, wie sie in engeren Gemeinden als lebendige Chronik getrieben wird, wie sie noch Shakespeare kannte, als er seine Historien dichtete. — Und schliesslich die Geschichte als das Kriterium der Zeit des Historikers, wie sie Tacitus schrieb, und wie sie auf die Kunst übertragen, von den modernen Naturalisten aufgefasst wird, und wie sie um ein Beispiel zu geben, musterhaft und wahrhaft gross und Leben erzeugend von H. v. Kleist in der „Hermannschlacht“ behandelt wurde.

In allen andern Fällen dagegen richtet sie nur Unheil an, zumal als Weltgeschichte, unter dem Gesichtspunkt der sogenannten Objektivität.

Und vor allem, wer sind Die, welche heute Geschichte schreiben und treiben? Sind es diejenigen, welche selbst etwas Grosses erlebt oder erfahren haben, wie z. B. die Historiker der alten Republiken, ein Thukidides, ein Cäsar, ein Macchiavelli? Sind es nicht heute gerade die verkümmerten Existenzen, schwindsüchtige Schulmeister, die schon in Ohnmacht fallen, wenn sich jemand vor ihren Augen in den Finger schneidet!

Niemand aber wird durch ein Übermass der Historie mehr geschädigt als die Jugend.

„Der junge Mensch wird durch alle Jahrtausende gepeitscht: Jünglinge, die nichts von einem Kriege, einer diplomatischen Aktion, einer Handelspolitik verstehen, werden der Einführung in die politische Geschichte für würdig befunden. So aber, wie der junge Mensch durch die Geschichte läuft, so laufen wir Modernen durch die Kunstkammern, so hören wir Konzerte . . . Ohne Beschönigung des Ausdrucks gesprochen: die

Masse des Einströmenden ist so gross, das Befremdende, Barbarische und Gewaltsame dringt so übermächtig, zu scheusslichen Klumpen geballt, auf die jugendliche Seele ein, dass sie sich nur mit einem vorsätzlichen Stumpfsinn zu retten weiss. Wo ein feineres und stärkeres Bewusstsein zu Grunde lag, stellt sich wohl auch eine andere Empfindung ein: Ekel. Der junge Mensch ist so heimatlos geworden und zweifelt an allen Sitten und Begriffen." —

Diese ganze antiphilologische und antihistorische Abhandlung entspringt, wie man sieht, einem künstlerischen Triebe. Auch Kunst und Kultur sind durch Wissenschaft gefährdet, die mit gefährlichen Giften die Wurzeln derselben durchtränkt.

Denn:

„Lähmend und verstimmend ist der Glaube, ein Spätling zu sein: furchtbar und zerstörend muss es aber erscheinen, wenn ein solcher Glaube eines Tages mit kecker Umstülpung diesen Spätling als den wahren Sinn und Zweck alles früher Geschehenen vergöttert, wenn sein wissendes Elend einer Vollendung der Weltgeschichte gleichgesetzt wird."

Die Geschichte entwurzelt die wichtigsten Kräfte der Jugend: Feuer, Trotz, Selbstvergessen und Liebe.

Die Geschichte macht unfruchtbar.

„Überstolzer Europäer des neunzehnten Jahrhunderts, du rasest! Dein Wissen vollendet nicht die Natur, sondern tötet nur deine eigene."

IV.

In den von nun an herausgegebenen Schriften schreibt Nietzsche den von ihm selbst am häufigsten und am trefflichsten charakterisierten „Einsiedlerstil". Er schreibt jetzt nicht mehr aus der Begeisterung für Vorhandenes heraus, auch nicht aus dem Glauben an Vorhandenes, sondern höchstens noch für etwas

Zukünftiges. Er spricht von nun an nur noch mit sich selbst und etwa mit Freunden, die er sich wünscht, mit Schülern und Jüngern, die er sich heranzubilden hofft.

Schon äusserlich auch, abgesehen vom Stil, zeigt sich die ungeheuere Wandlung, die sein Geist soeben durchgemacht. Hatte er seine erste Schrift dem deutschen Genius geweiht, so ist er jetzt bereits so weit entfernt von ihm, dass er sein neuestes Werk, die Sentenzen-Sammlung „Menschliches, Allzumenschliches" dem ihm konträrsten Geist: Voltaire glaubt widmen zu müssen.

Der Nietzsche von 1870 war national, gläubig, in grossen Hoffnungen erglühend und ganz und gar unfrei unter dem Zauberbann des Meisters stehend, — *id est* Wagnerianer.

Der Nietzsche von 1878 skeptisch im Grunde seiner Seele, eiskalt, gut europäisch und frei wie der Vogel in der Luft umherfliegend in den Höhen des Geistes, — Voltairianer.

Im Grunde aber war Nietzsche keines von beiden. Wir haben oben gezeigt, wie sein Wagnerianismus zum Teil Maske war und dem Philosophen schlecht anstand. Wir können hier ganz Ähnliches bemerken. Der junge Nietzsche musste etwas haben, an dem er sich aufrichten konnte; und nun war er derart mit seinen Idealen verwachsen, dass er sich wieder ebenso gewaltsam von ihnen losreissen musste. Auch diese Kälte seines Geistes ist forziert. Ich habe die Form dieser Schriften einmal mit einer Flamme in einer Eisschale verglichen.

Nichts kann interessanter sein als zu beobachten, wie durch diese Eisschale die Glut seiner Seele, immer wieder durchbricht, wie bald die ganze Schale weggeschmolzen ist, wie dann wieder eine neue und stärkere als schützende Hülle gefunden ist, wie aber allmählich

doch jene Flamme immer wieder und wieder durchbricht, wie ein immer wärmeres Tempo den Stil belebt, bis er endlich im „Zarathustra“ in jenen hellen Feuern ausbricht, wie dann der Schriftsteller selber, seine eigene Feuerwehr, die kalten prasselnden Wasserstrahlen gegen die wütenden Flammen sendet, wie hierdurch die Schreibart oft etwas Ungleichartiges, sich entgegen Wirkendes erhält, bis dann endlich in den beiden grossen Moralschriften ein ungefähres Gleichgewicht hergestellt ist: die Elemente haben ausgetobt, der Schriftsteller hat die Gewalt über sie gewonnen; nur zuweilen flammt noch ein neues Feuer auf, aber es kann nicht mehr zerstörend wirken, es belebt und erwärmt jetzt, es beschleunigt die Veggiatur seines Genius; und auch die Regenschauer seines Geistes verwüsten das Leben seiner Seele nicht mehr, sie erfrischen und machen es fruchtbarer.

Das schönste dieser Sentenzen-Bücher ist „Die fröhliche Wissenschaft“, ein Buch, geschrieben „in der Sprache des Tauwindes“, voller „Uebermut, Widerspruch, Aprilwetter“. Hier merkt man auf jeder Seite, dass es ein Künstler geschrieben hat und ein Kranker obendrein. Einer der genesen will. So ausgesöhnt, so milde, so neubelebt, und so leicht beschwingt klingt das alles, so voller Feinheiten, zarter Tröstungen, dass wir wenig genug in unserer Litteratur finden werden, das sich stilistisch mit diesem wunderbaren Buche wird vergleichen lassen.

Was aber ist der Inhalt dieser Aphorismensammlungen? Was wollen, was sollen sie? Das ist natürlich schwer zu sagen, so schwer als sich vier starke Liederbände auf ihren Inhalt hin skizzieren lassen. Sie handeln von allem Möglichen. Und gleichwohl sind es keine zusammengewürfelten Sprüche, gleichwohl geht ein gemeinsamer Zug durch alle diese Schriften; hier vollzieht sich, um ein Wort aus der „Morgenröte“

zu zitieren, die „Selbstaufhebung der Moral“; sie sind eine Kriegserklärung gegen jede Metaphysik (nächst der in der Moral besonders auch die in der Aesthetik), die der Philosoph bis in ihre letzte Schlupfwinkel hinein verfolgt, z. B. als Altruismus in der Moral, als Humanitätsschwindel, als interesselose Schönheit in der Aesthetik, als den Glauben an den absoluten Wert der Naturwissenschaften.

Diese Schriften sind das Vorspiel eines „Vorspiels“, wie er sein philosophisches Hauptwerk „Jenseits von Gut und Böse“ genannt hat.

Ihre Tendenz ist ein entschlossener Realismus in Kunst und Philosophie; ein Ja-Sagen zum Leben. Allerdings nicht der naive Realismus Schillers, sondern der durch die starke produktive Individualität bedingte Realismus, der Realismus der auf sich selbst gestellten Persönlichkeit, der Realismus eines auf sich selbst und das Diesseits, als auf seine Beute gerichteten Willens.

Die Voraussetzungen nach dieser Richtung hin für Nietzsche sind Feuerbach und Stirner, und namentlich dieser mit seinem radikalen Egoismus kann in vielen Stücken geradezu als sein Vorgänger bezeichnet werden. Auch er stand bereits „jenseits von Gut und Böse“, während Feuerbach sich in der Kritik der Glaubensmetaphysik erschöpfte und sich im Glauben an die Menschheit erholte.

Das Neue in Nietzsches Untersuchungen, das Ueberraschende und Verführende besteht darin, dass wir an seiner Hand in ganz ferne, völlig unentdeckte Eilande der menschlichen Seele gelangen, dass wir bald in Höhen und Tiefen uns finden, wo wir niemals hinzugelangen gehofft oder gefürchtet hätten, dass uns für Distanzen, Beweggründe, Folgen und Zusammenhänge der Sinn geöffnet wird, die wir in ihren Beziehungen und Verhältnissen niemals geahnt haben. Sei’s, dass uns der Philosoph von der Herkunft unserer heutigen

Gelehrten erzählt — sei's, dass er uns über den Utilitarismus des Rhythmus bei den Alten belehrt, wovon immer er auch redet, immer sehen wir uns vor ganz neue Perspektiven gestellt. Dieser wunderbare Zauberer hat uns beinahe ganz neue Ohren und Augen eingesetzt.

Am meisten verlockend aber wird seine Rede, wo er vom Schmerze redet und — von der Kunst. Hier merkt man, spricht er zumeist als ein Mensch reicher Erlebnisse, — aus „Erfahrung". Wenn je ein litterarischer Verlust schmerzlich ist, so ist es der, dass seine „Physiologie der Kunst" nicht mehr zu stande kam.

Denn alle Voraussetzungen, uns in Nietzsche einen grossen Kunstschriftsteller zu geben, waren vorhanden. Er war genug Künstler, um Dinge von der Kunst zu wissen, die keines kritischen Schulmeisters Seele sich je träumen lässt, und er war nicht genug Künstler, um das Interesse aller Künstler zu haben, über sich und ihre Kunst Schleier der Täuschung zu breiten, um nicht vielmehr gelegentlich in stiller Bosheit den Verräter von Kunst und Künstlern zu spielen, wie z. B. in seiner Schrift gegen Wagner. Kurz: er hatte die Kunst erlebt und überlebt, und so war denn sein Wissen von ihr besonders reich und tief.

Von ihr und — vom Schmerze. Auch wie Einer, der lange krank gewesen ist und die Schauer und wollüstigen Geheimnisse jeder inneren Krankheit erlebt hat, spricht er von ihm. Auch Nietzsche ist ein Dekadent, er gesteht es selbst; er weiss also wovon er erzählt, wenn er von der modernen Dekadenze spricht. So wusste er z. B. sein eigenes Schicksal voraus. Er kannte also die schauerlichen und trostlosen Vorahnungen einer langsam, aber sicher heranziehenden Gesamt-Erkrankung.

Nicht die Krankheiten der Dekadenze allein hatten seine Seele erschüttert. Er litt trotz Ibsens Julian

bereits an der Zukunft. Er spricht selbst einmal davon in einem sehr schönen Aphorismus, den ich als Stilprobe hierher setzen will:

„Prophetische Menschen. — Ihr habt kein Gefühl dafür, dass prophetische Menschen sehr leidende Menschen sind: ihr meint nur, es sei ihnen eine schöne „Gabe“ gegeben, und möchtet diese wohl gern selber haben, — doch ich will mich durch ein Gleichnis ausdrücken. Wieviel mögen wohl die Tiere durch die Luft- und Wolken-Elektrizität leiden? Wir sehen, dass einige Arten von ihnen ein prophetisches Vermögen hinsichtlich des Wetters haben, z. B. die Affen (wie man selbst noch in Europa beobachten kann, und nicht nur in Menagerien, nämlich auf Gibraltar). Aber wir denken nicht daran, dass ihre Schmerzen — für sie Propheten sind! Wenn eine starke, positive Elektrizität plötzlich unter dem Einflusse einer heranziehenden, noch lange nicht sichtbaren Wolke in negative Elektrizität umschlägt und eine Veränderung des Wetters sich vorbereitet, da benehmen sich diese Tiere so, als ob ein Feind herannahe, und richten sich zur Abwehr oder zur Flucht ein; meistens verkriechen sie sich, — sie verstehen das schlechte Wetter nicht als Wetter, sondern als Feind, dessen Hand sie schon fühlen!“ — —

Ausser den geistvollen und tiefsinnigen allgemeinen Einzelbemerkungen in diesen Bänden finden wir hier aber noch vor allem eine Fülle jener feinen psychologischen Analysen, in denen Nietzsche Meister ist. Einige Erlebnisse historischer Personen, von Heiligen, Künstlern und Gelehrten, z. B. Paulus, werden hier in einer Weise interpretiert, wie dies kaum je vorher geschehen ist. Verhältnismässig selten spricht Nietzsche von Shakespeare, aber ich gestehe, das Wenige, was er gelegentlich über diesen geschrieben hat, wiegt ganze Bände und Bibliotheken der Shakespeare-Litteratur auf.

Vor allem aber enthalten jene Bände, wie schon erwähnt, eine Kritik der bestehenden Moral. Hierauf kommen wir noch, wenn wir von Nietzsches grossen moralphilosophischen Werken sprechen.

Doch vorher müssen wir uns seinem Zarathustra zuwenden.

V.

Der Inhalt der vier Bände „Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen" (Chemnitz (1883—84 und Leipzig 1892) ist in ein Wort zusammenzudrängen: es ist „der Ueber-Mensch", den Zarathustra lehrt; eine höhere Gattung von Mensch, die sich aus der gegenwärtigen Menschheit entwickeln soll. „Nicht fort sollst Du Dich pflanzen, sondern hinauf!" Der Mensch von heute, das ist nur der verkrüppelte Rest einer vergangenen Schöpfungs-Epoche, oder die Voraussetzung zu einer höheren Stufe der Menschheit, „eine Brücke zum Ueber-Menschen." Dieser Gedanke ist in allen Variationen besungen; denn es sind in Wahrheit Gesänge, Hymnen auf den Ueber-Menschen, manchmal zu pomphaft und überschwenglich, aber meistens von einer blühenden Pracht, von einer Ueberfülle des Stils, auch von einer Rhythmik und Plastik der Sprache (oft sich widersprechend freilich und antagonistisch wirkend), aber auf jeden Fall so poetisch und von so eigenem Zauber, dass man von diesen Gesängen fast alles das sagen möchte, was Nietzsche später von Wagners Kunst gesagt hat: es ist eine überreife, überladene, es ist eine „Decadence-Kunst." Nietzsche hat übrigens ausser seinen philosophischen und kunstwissenschaftlichen Schriften auch poetische Werke herausgegeben: einen „Hymnus auf das Leben" und „Lieder des Prinzen Vogelfrei" (als Anhang zu der Schrift: „Die fröhliche Wissenschaft" 1887).

Ein Beispiel für Nietzsche, den Dichter, aus den Schlussgesängen Zarathustras auf die ewige Wiederkunft:

„Wenn ich dem Meere hold und allem, was Meeresart ist, und am holdesten noch, wenn es mir zornig widerspricht:

„Wenn jene suchende Lust in mir ist, die nach Unentdecktem die Segel treibt, wenn eine Seefahrerlust in meiner Lust ist:

„Wenn je mein Frohlocken rief: «Die Küste schwand, — nun fiel mir die letzte Kette ab» —

„— das Grenzenlose braust um mich, weit hinaus glänzt mir Raum und Zeit, wohlan! wohlauf! altes Herz! —

„O, wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem hochzeitlichen Ring der Ringe, — dem Ring der Wiederkunft?

„Nie noch fand ich das Weib, von dem ich Kinder mochte, es sei denn dieses Weib, das ich liebe: denn ich liebe dich, o Ewigkeit!

„Denn ich liebe dich, o Ewigkeit!"

Das ist Hymnenstil, aber wie gesagt, ein schwerer überladener. Doch dieser Gesang klingt aus in den Gesang aller unserer besten Geister:

„Eurer Kinder Land sollt ihr lieben: diese Liebe sei euer neuer Adel, — das unentdeckte, im fernsten Meere!

„Was Vaterland! Dorthin will unser Steuer, wo unser Kinder Land ist! Dort hinaus, stürmischer als das Meer, stürmt unsere grosse Sehnsucht!"

Und mit unseren Naturalisten, die man fälschlich und thörichterweise „Pessimisten" nennt, spricht Zarathustra:

„O meine Brüder bin ich denn grausam? Aber ich sage: was fällt, das soll man auch noch stossen!

„Das Alles von heute, das fällt, das verfällt: wer wollte es halten: — — — — — — — — — — — — — — — — —

„Und wen ihr nicht fliegen lehrt, den lehrt mir — schneller fallen!"

Die Quintessenz Nietzsches aber, und damit leite ich zu seinen letzten Schriften über, ist folgender Gesang, den ich zitiere, weil er am besten die Eigentümlichkeiten seines Stils veranschaulicht, und zwar im bösen sowohl wie im guten:

„Warum so hart? sprach zum Diamanten einst die Küchenkohle; sind wir denn nicht Nah-Verwandte?

„Warum so weich? O meine Brüder, also frage ich euch; seid ihr denn nicht — meine Brüder?

„Warum so weich, so weichend so nachgebend? Warum ist soviel Leugnung, Verleugnung in eurem Herzen? So wenig Schicksal in eurem Blicke?

„Und wollt ihr nicht Schicksale sein und Unerbittliche: wie könntet ihr einst mit mir — siegen?

„Und wenn eure Härte nicht blitzen und schneiden und zerschneiden will: wie könntet ihr einst mit mir — schaffen?

„Die Schaffenden nämlich sind hart. Und Seligkeit muss es euch dünken, eure Hand auf Jahrtausende zu drücken wie auf Wachs. —

„— Seligkeit, auf dem Willen von Jahrtausenden zu schreiben, wie auf Erz, — härter als Erz, edler als Erz. Ganz hart allein ist das Edelste.

„Diese neue Tafel, o meine Brüder, stelle ich über euch: werdet hart!“ — —

VI.

Gegen die Glut der Empfindungen, die sich in den Reden und Gesängen Zarathustras verrät, hat sich Nietzsche, wie gegen die schöne Leidenschaftlichkeit, mit der er sein erstes Buch von der Geburt der Tragödie geschrieben hat, seine Sentenzen über das Menschliche, Allzumenschliche: jetzt seine grossen moral-philosophischen Werke „Jenseits von gut und böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft“ (1886) und „Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift“ (1887) als kühlende Eisumschläge verschrieben; Eisumschläge die von der Glut des erhitzten Körpers allmählich selbst in Glut übergehen und wie fast alle Schriften Nietzsches am besten mit einer Flamme in einer Eisschale verglichen werden können.

Diese beiden Schriften sind jedenfalls die reifsten seiner Werke, ihr Stil der virtuoseste, den je ein deutscher Schriftsteller seit Heine und Schopenhauer geschrieben, und den beider hinter sich lassend: schärfer, noch mehr durchgeistigt und tiefer schneidend als derjenige des ersten, und schlanker, biegsamer, graziöser und

elastischer als der des letzten, fast auf alle Gedanken und Empfindungen gestimmt. Jedes Ding schimmert hier gleichsam in allen Farben des Regenbogens, zugleich bestrahlt von der siegreich wieder hindurchgedrungenen Sonne.

Man mag einst über Nietzsche denken, wie man will, über den Schriftsteller in ihm wird es bald keinen Zweifel mehr geben. Er ist der grösste Virtuos der deutschen Sprache. Aber es hat auch noch niemand vor ihm sich mit solcher Souveränität über die Dinge hinweggeschwungen und sie immer aus der Vogelperspective herab betrachtet, als er. Das eben ist seine Grösse und sein Verhängnis.

Fragt man nun: Was ist der Inhalt dieser Schriften? Was lehrt und was will Nietzsche? so ist diese Frage ungleich schwerer zu beantworten, als bei irgend einem andern Schriftsteller oder Philosophen. Denn er hat nirgends ein System aufgestellt und sich im einzelnen sogar häufig genug widersprochen.

Die bewundernswürdige Feinheit und staunenswerte Tiefe dieses Philosophen liegt vor allem im Psychologischen. Die Kunst, Probleme zu stellen und Rätsel zu lösen, in tiefste und ungeahnte Abgründe der Seele hineinzuleuchten, um gleich im nächsten Augenblick wieder weite Perspektiven zu eröffnen und über schwindelnde Ideen-Brücken hinwegzufliegen, das macht ja eben den Reiz und die Bedeutung seiner Schriften aus.

Und dennoch: an einem Grundgedanken hält er fest, von dem gleichsam alle seine Ideen und Axiome ausgehen, bez. zu dem sie alle zurückleiten, doch so frei, so blitzartig, dass es auf den ersten Blick in der That fast den Anschein hat, als schweiften sie nur, Kometen gleich, durch den Weltraum, zusammenhangs- und regellos.

Es giebt zwei Arten von Moralen, lehrt unser Philosoph: eine Herren- und eine Sklaven-

Moral. Die Definition findet sich kurz zusammengedrängt, und vielleicht auch am klarsten, im Epilog zum „Fall Wagner", wo es heisst:

„In der engeren Sphäre der sogenannten moralischen Werte ist kein grösserer Gegensatz aufzufinden, als der einer Herren-Moral und der Moral der christlichen Wertbegriffe; letztere auf einem durch und durch morbiden Boden gewachsen (— die Evangelien führen uns genau dieselben physiologischen Typen vor, welche die Romane Dostojewskys schildern), die Herren-Moral („römisch", „heidnisch", „klassisch", „Renaissance") umgekehrt als die Zeichensprache der Wohlgerathenheit, des aufsteigenden Lebens, des Willens zur Macht als Prinzips des Lebens. Die Herren-Moral bejaht ebenso instinktiv, wie die christliche verneint („Gott", „Jenseits", „Entselbstung" lauter Negationen). Die erstere giebt aus ihrer Fülle an die Dinge ab — sie verklärt, sie verschönt, sie vernünftigt die Welt; die letztere verarmt, verblasst, verhässlicht den Werth der Dinge, sie verneint die Welt. „Welt" ein christliches Schimpfwort. — Diese Gegensatzformen in der Optik der Werte sind beide notwendig; es sind Arten zu sehen, denen man mit Gründen und Widerlegungen nicht beikommt."

Gleichwohl giebt es keinen Zweifel, welcher Art zu sehen unser Philosoph den Vorzug giebt. Er, der den „Ueber-Menschen" prophezeit und überall die grosse, auf sich selbst gestellte Individualität preist („die prachtvollen königlichen Einsiedler-Naturen"), vermag in der ganzen modernen Kultur nichts anderes als Verfalls-Typen zu erblicken. „Willenslähmung: wo fände man heute nicht diesen Krüppel sitzen! Und oft noch wie geputzt, wie verführerisch herausgeputzt!" Und nun erst unsere Gelehrten mit ihrer Objektivität, unsere Künstler mit ihrer interesselosen Anschauung, unsere Philosophen mit ihrer Moral des Mitleidens, unsere Weiber mit ihren modernen Emancipationsgelüsten, — das alles sind dem Philosophen gefährliche Anzeichen für den Niedergang und die Verhässlichung der europäischen Kultur.

Der Philosoph soll also die Welt nicht vom moralischen oder christlichen Standpunkte betrachten, er

steht „jenseits von gut und böse".*) Das Wesen des Philosophen definiert Nietzsche wesentlich anders, als dies gemeiniglich geschieht: „Die eigentlichen Philosophen aber sind Befehlende und Gesetzgeber: sie sagen, so soll es sein! Sie bestimmen erst das Wohin? und Wozu? des Menschen und verfügen dabei über die Vorarbeit aller philosophischen Arbeiter, aller Ueberwältiger der Vergangenheit, — sie greifen mit schöpferischer Hand nach der Zukunft, und alles, was ist und war, wird ihnen daher zum Mittel, zum Werkzeug, zum Hammer."

Er hat sie auch auf den Namen „Versucher" getauft, und dieser Name passt ganz besonders auf unseren Philosophen selbst, der mit geheimer Teufelei an alle modernen Erscheinungen herangetreten ist; und keine hat das Fascinierende in seinem Blick ertragen, seiner auflösenden, zersetzenden und berückenden Kraft widerstehen können.

Die beiden schönsten Abschnitte in Nietzsches Vorspiel zur Philosophie der Zukunft sind der zweite und neunte: „Der freie Geist" und „Was ist vornehm?" — zwei Probleme, die er seiner ganzen Anlage nach am tiefsten und gründlichsten hat beantworten können. „Das tiefe Leiden macht vornehm, — es trennt." Wie Vieles, wie Tiefes hat Nietzsche leiden müssen, um so vornehm, um so frei, um so einsam, oder wie er selbst von den Griechen sagte, um so schön werden zu können! Fürwahr, es dünkt uns eine Vermessenheit, eine Frivolität sondergleichen, die schliesslich eingetretene geistige Umnachtung dieses seltenen Geistes wegen einzelner

*) Ähnlich schon vor Nietzsche Max Stirner, der in vielen Dingen als direkter Vorgänger desselben bezeichnet werden darf. Vgl. „Der Einzige und sein Eigenthum" (1845).

Widersprüche und Absonderlichkeiten jetzt vorwitzig längst vorausgewusst haben zu wollen!

Der Schluss des Buches ist wieder in jener glühenden Leidenschaftlichkeit (glühend von einem geheimen, zurückgehaltenen, aber endlich doch immer wieder durchbrechenden Feuer) und schwungvollen Rede geschrieben, die wir schon an dem Erstlingswerke Nietzsches kennen gelernt haben. Ein Nachtgesang: „Aus hohen Bergen“ bildet den Epilog.

Die folgende Schrift: „Zur Genealogie der Moral“ ist im wesentlichen eine Ergänzungsschrift. Im allgemeinen werden hier nur die Konsequenzen gezogen, die dieses Buch fast noch kühner machen. Hier befasst sich der Philosoph endlich mit dem für seine Lehre wichtigsten, dem Verbrecher-Problem, das Nietzsche fast von denselben Gesichtspunkten aus betrachtet, wie der Held am Eingang des Hauptromans von F. Dostojewskij „Schuld und Sühne“. Nämlich: die Verbrecher, d. i. „die Brecher alter Tafeln,“ wie Zarathustra spricht, das sind die eigentlichen Kulturschöpfer, sofern das Verbrechen nämlich nicht eine Not, ein Laster, eine Krankheits-Erscheinung ist, was man ja auch im strengen Sinne gar nicht ein „Verbrechen“ nennen darf. Das Wort „Sünde“ aber klingt den Ohren des Philosophen gerade so zuwider, wie unserem grossen humoristischen Erzähler Gottfried Keller.

„Damit ein Heiligtum aufgerichtet werden kann, muss ein Heiligtum gebrochen werden. Das ist das Gesetz — man zeige mir den Fall, wo es nicht erfüllt ist! . . .“

Oder wie's in der „Götzendämmerung“ heisst:

„Die Gesellschaft ist es, unsere zahme, mittelmässige, verschnittene Gesellschaft, in der ein naturwüchsiger Mensch, der vom Gebirge her oder aus den Abenteuern des Meeres kommt, notwendig zum Verbrecher entartet. Oder beinahe notwendig, denn es giebt Fälle, wo ein solcher Mensch sich stärker erweist als die Gesellschaft: der Korse Napoleon ist der berühmteste Fall.“

Merkwürdig! Derselbe Fall, auf den sich auch Raskolnikow stützt, dem gleichfalls Napoleon der zum Siege gelangte grosse Verbrecher ist!

Zum Schluss wird die Bedeutung asketischer Ideale untersucht, die Nietzsche als die Ideale einer morbiden, entarteten, gebrechlichen und pathologisch belasteten Gesellschaft erkennt. Diese kann keine grossen, freien Individualitäten ertragen. Ihr Schwächegefühl ist ihr gemeinsames Bindemittel. Denn: die Starken streben ebenso naturgemäss auseinander, als die Schwachen zueinander. Nicht einmal zu einer „resoluten, ehrlichen Lüge" ist sie noch fähig. „Was das eigentliche Merkmal moderner Seelen, moderner Bücher ausmacht, das ist nicht die Lüge, sondern die eingefleischte Unschuld in der Verlogenheit." Noch krasser und deutlicher spricht sich Nietzsche am angeführten Orte im „Fall Wagner" aus:

„Diese Unschuld zwischen Gegensätzen, dies «gute Gewissen» in der Lüge ist vielmehr modern par excellence, man definiert beinahe damit die Modernität. Der moderne Mensch stellt biologisch einen Widerspruch der Werte dar, er sitzt zwischen zwei Stühlen, er sagt in einem Atem ja und nein . . . . Aber wir alle haben, wider Wissen, wider Willen, Werte, Worte, Formeln, Moralen entgegengesetzter Abkunft im Leibe, — wir sind, physiologisch betrachtet, falsch . . . Eine Diagnostik der modernen Seele — womit begönne sie? Mit einem resoluten Einschnitt in diese Instinkt-Widersprüchlichkeit . . ."

Die Verbrecher sind am Ende die „ganzeren", wahrhaftigeren Menschen! Und selbst der asketische Priester, was ist er anders als das letzte Aufflackern des Willens zur Macht in einer kranken Gesellschaft? — das Machtgelüst des Kranken über Kranke, die letzte Vergewaltigung des gebrochenen Menschen.

VII.

Bei Nietzsches letzten Schriften können wir kürzer verweilen, nicht, weil sie weniger reich an tiefen Gedanken und entzückenden Aussprüchen oder weniger

genial geschrieben sind; aber es sind doch teils nur Variationen älterer, wenn auch neu beleuchteter und besser formulierter Gedanken, teils verlieren sie sich in Einzelnheiten und rein persönlichen Dingen, auf die wir doch hier ohnedies nicht eingehen können.

So gewährt die Schrift über Wagner das höchste Vergnügen erst dann, wenn man den persönlichen Beziehungen Nietzsches zu Wagner nachgegangen ist und beobachtet hat, wie es diesem freiesten der freien Geister vor allem darauf ankommen musste, sich von dem Zauber, den Wagner auf ihn lange Jahre hindurch ausgeübt hat, zu befreien. Wagner bedeutete für Nietzsche ein Stück Unfreiheit, und deshalb schrieb er gegen ihn, wie er gegen Plato und Schopenhauer, die einst so begeistert Gepriesenen, geschrieben hat. „Ich mache mir eine Erleichterung," hebt er an, und „diese Schrift ist, ich hoffe, man hört es, von der Dankbarkeit inspiriert" beschliesst er sie. Auch das braucht nicht gesagt zu werden, dass ein so tiefer Kenner der Wagnerschen Musik, ein Philosoph, der einst „so gefährlich mit der Wagnerschen Sache verwachsen war," auch in einer Gegenschrift, wohl Ungerechtes, Einseitiges, niemals aber Flaches oder Gleichgültiges über ihn aussagen wird. Das alles sind wunderbar tiefe, wenn freilich auch subjektive Bemerkungen. Aber wenn ein Philosoph von der Art Nietzsches über einen Künstler vom Range Wagners seine persönlichen Erlebnisse mitteilt, dann wird dieses wohl über ein rein subjektives Interesse für die beteiligten Kreise, d. h. Künstler und Musikschriftsteller, hinausgehen und einen Betrag zur Erkenntnis beider abgeben!

In der letzten Schrift zieht Nietzsche endlich das Facit der modernen Kultur. Das Resultat ist: „Götzendämmerung." „Diese kleine Schrift ist eine grosse Kriegserklärung." „Der Krieg war immer die grosse Klugheit aller zu innerlich, zu tief gewordenen Geister."

Dies Buch ist aphoristischer, abgerissener als irgend ein anderes, selbst die Sentenzen-Sammlung „Menschliches, Allzumenschliches“ nicht ausgenommen. Es sind häufig nur Aufschriften von Aphorismen. Es ist auch nicht ein ganz ehrlich geführter Krieg. Pfeile dringen von allen Seiten auf den Leser ein, oft, wo er sich ihrer am allerwenigsten gewärtigt, seitwärts aus dem Busch, von hinten, von oben — es ist ein wahrer Guerillakrieg. Aussprüche wie: „Dante: oder die Hyäne, die in Gräbern dichtet“; „Schiller: oder der Moraltrompeter von Säckingen“; „Victor Hugo: oder der Pharus am Meere des Unsinns“; „George Sand: oder *lactea ubertas*, auf deutsch: die Milchkuh mit schönem Stil“ u. s. w. finden sich, ohne irgend welche Erläuterung oder Begründung, in grosser Zahl in diesem Buche. Aber, wer Nietzsche kennt und versteht, und wer vor allem diesen Dingen selbst nachgedacht hat, der liest aus diesen Buch- oder Kapitel-Überschriften sich eben selbst ein ganzes Buch heraus. Einige Epigramme sind so frappierend, dass gar nichts Boshafteres, aber auch nichts Treffenderes über den Gegenstand gesagt werden kann. Es sind Pfeile, die jedesmal mitten ins Schwarze treffen. Freilich, man muss von Pfeilen nicht erwarten, dass sie gleich die ganze Scheibe zertrümmern oder ihr Opfer in Stücke zerreissen!

Unmittelbar nach dem Erscheinen der Götzendämmerung brach das Unglück über Nietzsche herein. Was Wunder, dass man bereits diese Schrift als deutliches Anzeichen für die bevorstehende geistige Umnachtung ihres Verfassers wollte erkannt haben und die „Dämmerung“ auf unseren Philosophen selber zurückbezog! Zumal, was man einem Schriftsteller immer am schwersten verzeiht, hier, wenn auch nicht mehr, so doch deutlicher als in irgend einem andern Werke, Selbstbewunderung und Grössenwahn sich bemerkbar

machten. Thatsächlich sollten wir Deutschen speziell doch nachgerade an die Sprache der Selbstvergötterung gewöhnt sein. Viel bescheidener haben Platen, Heine, Grabbe, Minckwitz, Hebbel u. a. gerade auch nicht von sich gedacht und gesprochen. Dazu kommt, dass in unlitterarischen Zeiten, in denen die besten Bücher kaum gekannt, geschweige denn gewürdigt werden, nichts erklärlicher ist, als dass die Verfasser am Ende selber von ihrer Bedeutung predigen. Aber was sollte man zu einem Schriftsteller sagen, der in allem Ernst behauptete, sein „Zarathustra“ wäre das „tiefste Buch,“ das die Welt besitzt (Götzendämmerung 129), da es doch vielleicht nicht einmal das tiefste ist, welches die Welt von Nietzsche selber besitzt? Oder der bei einer Verschiedenheit der Auffassung über das Hellenische zwischen sich und Goethe einfach zur Tagesordnung übergeht mit der Bemerkung: „Folglich verstand Goethe die Griechen nicht“ (a. a. O. 137)? Und vollends jener Brief an den Herausgeber des „Kunstwarts“ (II, 6), worin Nietzsche davon spricht, dass er in diesem Jahre, da er an der „Umwertung aller Werte“ schreibe, „das Schicksal der Menschen zu tragen habe!“

Und das sollte nicht Grössenwahnsinn sein, unheilbarer Grössenwahn! Genug, der Philister behielt wieder einmal recht. Das Schicksal war wider Nietzsche. Aber das Schicksal ist am Ende wider alles Grosse. Nur, dass es nie ein Beweis wider das Grosse ist!

Die letzten beiden Schriften sollten nur Erholungs- und Erheiterungsschriften sein, eine Vorbereitung auf Grösseres. Nietzsche wollte eine Physiologie der Aesthetik schreiben, für die er, der mit den Künsten auf so vertrautem Fusse stand, wie wenige, die heute über Kunst schreiben, ganz besonders begabt und vorbereitet gewesen wäre. „Das Gute ist leicht, alles Göttliche läuft auf zarten Füssen“; erster Satz seiner Aesthetik. Dann endlich und vor

allem jene schon erwähnte Schrift, an der er bereits arbeitete, als ihn das Unglück ereilte, und welche sein Hauptwerk werden sollte: „Der Wille zur Macht. Eine Umwertung aller Werte“. Wieviel hiervon immer schon geschrieben sein und noch ans Licht kommen mag, wie immer jene Werke auch geartet sein mögen: der Verlust für die deutsche Litteratur ist ein unermesslicher! Wenn man hochmütig und vorschnell ausgerufen hat: Was hatte man von diesem Buche auch zu erwarten! Eine Umwertung aller Werte! Als ob das nicht die Arbeit aller Philosophen und Künstler gewesen wäre! — so beweist dies schon allein, wie wenig man bei uns gewillt ist, der grossen Aufgabe eines grossen Menschen gerecht zu werden. Prinzipiell und bewusst thun und wollen, was freilich vordem schon Tausende — aber unbewusst und nur bruchstückweise — gethan haben, — eben das kann ja bereits die Grösse und Bedeutung eines Philosophen oder Künstlers ausmachen! Oder dürfte man nicht mehr von Kants „Kritizismus“ reden, weil eben alle Gelehrten und Philosophen ein kritisches Verfahren angewandt haben!

Dass die Zeit für Nietzsche noch nicht gekommen sei, das hat niemand besser gewusst als er selbst:

> „Es ist hier noch eine Stunde zu früh für mich.
> Mein eigener Vorläufer bin ich meinem Volke, mein
> Eigener Hahnenruf durch dunkle Gassen.“ *)

Denn das ist eben das Schicksal aller zu früh geborenen und zu hoch geflogenen Geister, deren Wesen er einmal an anderer Stelle so schön also formuliert hat:

> „Wie die Wolken uns verraten, wohin hoch über uns die Winde laufen, so sind die leichtesten und freiesten Geister vorausverkündend für das Wetter, das kommen wird. Der Wind im

*) Inzwischen haben wir freilich eine immer wachsende Nietzschegemeinde bekommen. Der Philosoph ist sogar populär geworden. Ward es auf den Gassen seitdem heller?

Thale und die Meinungen des Marktes von heute bedeuten nichts für das, was kommt, sondern für das, was w a r.“ —

Nietzsches Gedanken aber gleichen den Winden, die hoch über uns laufen. Hier oben ist die Luft kalt und schneidend, aber auch hell und rein, wie sonst nirgends. Sie wirkt nervenerfrischend und geiststärkend auf alle, die den Mut haben, hinaufzusteigen in die Regionen dieses freien und kühnen Geistes.

2. Adolf Friedrich Graf von Schack.

(Geb. 2. August 1815 zu Schwerin in Mecklenburg, gest. 15. April 1894 in Rom.)
(1894.)

Der Name eines Mannes, dessen Wirksamkeit sich auf so viele grosse Geistesgebiete erstreckte wie der des Grafen Adolf Friedrich von Schack, kann nicht so leicht untergehen. Ihm ist der Nachruhm gewisser als manchem, der von den grossen Massen oder einzelnen Parteien eine Zeit lang leidenschaftlich gepriesen wird. Schack lebte sein Leben, das lang und mit Gütern reichlich gesegnet war, in wahrhaft Goethischem Sinne, mit wahrhaft universalem Geiste, allen grossen Bestrebungen der Zeit zugewandt. Er sammelte die geistigen Schätze von Ost und West, aus allen Zeiten und vielen Lebensgebieten um sich und machte Goethes Wort von der „Weltlitteratur“ für sich wahr. Als Mensch war er ein Kosmopolit wie die Dichter unserer klassischen Periode, und gleich den Romantikern war er ein litterarischer Vermittler, der durch Uebersetzungen und Beschreibungen fremder Werke die deutsche Nationallitteratur aufs herrlichste bereicherte. Ein Aristokrat von Geburt und Lebensführung, der demokratischen Neigungen von Jugend

an huldigte; ein Gelehrter, den Akademieen und viele gelehrte Gesellschaften ihrer Mitgliedschaft würdig befanden und der sein Leben lang gegen gelehrte Verzopftheit und Pedanterie kämpfte; ein Kunstsammler, der mehr durch seinen Geschmack und seine Vorurteilslosigkeit als durch seine allerdings auch glänzenden Mittel eine Privat-Gallerie schuf, die in Europa kaum ihres Gleichen hat; ein Dichter, der ob er gleich in der Romantik und der Nachklassik wurzelte, durch den eminent modernen Geist, der aus seinen Dichtungen spricht, einmal von den Jungen als Heros der Modernen gepriesen werden konnte, weil er sich zugleich mit den Ideen der alten wie der neuen Zeit zu erfüllen vermochte: ein solcher Geist kann in Aeonen nicht untergehen, wenn er auch vielleicht nicht als Einheit wie der Goethische weiterwirkt.

Was Goethe zu einer einheitlichen Persönlichkeit machte, die lebendige Auffassung und Ergreifung des Lebens, das eben fehlte ihm und war die grosse Schranke seiner Natur. Schack war Romantiker und Epigone im edelsten Sinne des Wortes. Aber unter den Romantikern war er der Moderne, und unter den Epigonen wandelt er einher mit rückwärts, d. h. hier also vorwärts gewandtem Gesicht. In seiner Gedichtsammlung „Weihgesänge“, in der sich sein Geist am besten dokumentiert, sind die Gedichte fast alle entweder Helden und Kulturstätten der Vergangenheit geweiht oder Prophezeihungen der Zukunft. Schack war bekanntlich auch ein grosser Wanderer; aber ein Wanderer, der nie das volle Leben sah und genoss wie Goethe, sondern der entweder trauernd und preisend an den Gräbern berühmter Kulturstätten hinsank oder mit dämmerndem Sinne eine neue Kultur ahnend sang. Das Leben selbst floss ihm gleichsam immer davon. Wo er hinkam, war es schon verrauscht oder noch nicht angebrochen. Was sucht der Wanderer? Das

Leben! Er verfolgt es durch die Räume und die Zeiten und überall ist es schon vorbei. Er sucht das Mittelalter auf, die Zeit, als noch sein Volk und sein Glauben geblüht haben. Und wer tritt ihm entgegen? Karl V., der seine Zeit schon in den Strom der Lethe sinken sah, auf dessen Stirn Tod und in dessen Augen Unfruchtbarkeit geschrieben steht. Dann geht er weiter zurück, zur Antike, der Quelle unserer Kultur und unseres Kultus in der Kunst. Und wer kreuzt hier seinen Weg? Der Kaiser Hadrian, der unruhige Wanderer, der Romantiker auf dem Cäsarenthron, der hinter sich weit versinken sah die Zeit des Heldentums und des naiven Heidentums, der alles erfüllt sah, was er Schönes erkannte, der nur nachschaffen konnte, was schon vollendet da war, und dem bei allem Reichtum und allem Thatendrang die Arme matt und unthätig in den Schoss sanken. Und dann geht der Geist des Dichters noch weiter, bis in die fernste Vergangenheit zurück. König Cheops, der Ägypter, erscheint ihm, die älteste historische Person fast, die wir kennen. Doch auch er schon ein Epigone, der Todgeweihte einer Zeit, die den Zweck des Lebens nicht mehr begreifen kann, einer, der von der Jugend der Welt träumt, und nichts anderes mehr zu ersinnen vermag, als sich ein Grabmal zu erbauen. („König Cheops“ in „Tag- und Nachtstücke“.)

Das Erlebnis des Dichters war natürlich ein umgekehrtes. Er ragte zu tief in die Vergangenheit und zu hoch in die fernen Zukünfte, als dass ihm sich das Leben zum Genuss und zur „freundlichen Gewohnheit“ gestalten konnte. Er war wie der Tantalus des Geistes, der verdurstete, weil der Quell davon rauschte, wenn er sich bückte, und dem die Zweige mit den schönsten Früchten emporschnellten, wenn er den Arm nach ihnen ausstreckte. Aber sein Dichter- und Seelen-Problem

hat er sehr treffend in jenem kurz skizzierten Gedicht ausgedrückt. Ein doppeltes Leitmotiv, ein Leidens- und ein Freudenmotiv geht durch seine Dichtungen:

Kein Leben sonst; nur feuchter Grabesschauer
Wallt um mich her, allgegenwärtig grinst
Der Tod aus jedem Spalt der Mauer,
— — — — — — — — — —
Was blieb von all' den modernden Nationen?
Erst sind sie selbst, dann ist ihr Staub verwest,
Bis ganze Wesen-Millionen
In ein Atom sich aufgelöst. („Memnon".)

Und:

Werke, Mensch, noch sollst du schaffen, die kein Sinn von heute fasst,
Leuchtend, dass vor ihrem Glanze unser Herrlichstes erblasst;
— — — — — — — — — — — — — —
Weichen wirst du andern Wesen, die an Weisheit dich und Macht
Ueberragen, wie du jene, die nun deckt des Abgrunds Nacht;
Herrlich über alles Ahnen steigt ein neues Morgenrot
Dann durch sie empor auf Erden; klage nicht um deinen Tod,
Nein, sei stolz, Mensch, dass ein Grösserer noch gekommen ist als du,
Und nach wohlvollbrachtem Tagwerk schliesse froh die Augen zu!
(„Neue Genesis".)

Der Mensch selbst aber, den der Dichter im Sinne hat, steht gebannt zwischen einer „Doppel-Ewigkeit von Vergangenheit und Zukunft".

Die Zahl der Werke des Dichters ist ausserordentlich gross und noch gar nicht zu übersehen, da noch immer bis in die letzte Zeit neue Dichtungen erschienen sind und ein beträchtlicher Nachlass noch vorhanden sein soll. Die stattliche Ausgabe der „Gesammelten Werke", die mir in zweiter Auflage aus dem Jahre 1884 in sechs starken Bänden vorliegt, ist bereits auf ziemlich das Doppelte vermehrt. Die bedeutendsten darunter sprechen alle dasselbe Grundproblem in immer neuen Variationen aus. Es ist das Problem der Unfruchtbarkeit, das eigentliche Epigonen-Problem, das aber auch eins der Grundprobleme des Modernsten unter den Modernen, nämlich Ibsens ist,

der es nur realistischer behandelt hat. Wenn sein Hjalmar fragt: „Was soll ich eigentlich erfinden? Es ist ja schon alles erfunden"; (Wildente) oder Skule in den „Kronprätendenten" „Kann man auch fremde Kinder lieben?" so ist das im Grunde dieselbe düstere Frage, die auf Karls, Hadrians und Cheops Lippen steht. Es ist das Problem, das nebenbei bemerkt die wahrheitsliebenden unter den Altersgenossen Schacks fast alle behandelt haben.

Für Schack selbst, der fremder Geister Kinder zu lieben, der, wenn nichts Neues zu ersinnen, doch Altes zu begreifen und zu erklären vermochte, war das Problem zwiefach gelöst. Er hat sein Leben weder thaten- noch hoffnungslos vollbracht. Er, der in sich die Weltanschauung Spinozas und Darwins, Goethes und Schopenhauers zu vereinigen vermochte, er sah das Grab gesprengt, das seine Ideale umschloss:

Ja, begraben liegt
Im Schöpfungsreich ein Gott,
Vom dumpfen Stoffe gefangen.

— — — — — — — — — —

Aber ganz nicht versiegt
Ist der Lebensquell seiner Adern;
Wenn glorreich durchs Dunkel die Sonne bricht
Und des Frühlings laue Lüfte kehren,
Neu beginnen seine Pulse zu klopfen.

— — — — — — — — —

Himmlische Boten
Wandeln über die Erde,
Mit feurigen Zungen
Sein nahes Auferstehen zu künden;
Und mächtiger sich regt er und ringt,
Von der Brust hinweg
Die drückende Wucht zu wälzen;
Allhin zittert die Erde,
Und es stürzt, was Jahrtausende lang gestanden,
Und neues Dasein entsteigt der Gruft,
Auf, Ihr des Genius Söhne

— — — — — — — — — —

Schreitet dahin durch die Lande

— — — — — — — — — —

Und lehrt die Völker
Mit des Geistes Licht
Die Erde schmücken,
Dass sie würdig sei,
Den Gott zu empfangen. (Das gesprengte Grab.)

Und in einem andern Hymnus:

Hinter uns in das Dunkel versinke
Der bange Traum der geängstigten Menschheit,
Die Vergangenheit
Mit ihren Freveln und Träumen.

— — — — — — — — —

Schwingt selig singend aus seinem Grün
Sich nicht die Lerche
Dem leuchtenden Tag entgegen,
Nicht ahnend all das Entsetzen,
Das drunten der Abgrund birgt?
So über dem Grab der dunklen Vorzeit,
Dem weiten Totenfeld der Geschichte,
Lass, grosse Geistessonne,
Einen neuen Menschenfrühling spriessen!

— — — — — — (Neuer Weltmorgen.)

So unvermittelt wie in diesen Gesängen folgt oft und meist bei Schack der neue Frühling auf harten Winter, steigt der neue Gott aus dem Grabe empor. Er ist zu ernst und wahrheitsliebend, um sich bei dem, was tot ist, zu beruhigen, und er weiss zu gut, dass bis jetzt noch nicht das Ideal eines Menschenglückes erfüllt war, dass bei allen ihren grossen glänzenden Eigenschaften die früheren Zeiten nicht besser oder freier waren als die moderne, und dass wir, die wir aus der Gegenwart in die Vergangenheit fliehen wollen, diese Vergangenheit, wenn sie plötzlich Wirklichkeit wäre, schon vollends nicht ertragen könnten. Und so rettet er sich in seinen Epen, unter denen die „Nächte des Orients“, eine Art Menschheitsdichtung wie Victor Hugos „Weltlegende“ das gedankenreichste und grösste und neben den „Weihgesängen“

das wichtigste Dokument seines Geistes ist, aus Gegenwart und Vergangenheit in die Zukunft. Seine Dichtungen sind nicht an der Glut der Leidenschaft entzündet und seine Gestalten nicht vom Leben geboren. Sie sind gerade in seinen besten Stücken symbolische Figuren, aber deshalb nicht schlechtweg unpoetisch, wie ihnen oft vorgeworfen wurde, sondern gleichsam gebundene Poesie. Was bei andern Dichtern das Leben, ist bei Schack oft der Traum. Aber den Führer seines Helden in seiner Hauptdichtung, der zugleich sein eigener Genius ist, darf er mit Recht sagen lassen:

Ich bin der grauen Vorzeitsöhne einer;
Selbst Ahasver, der ewige Wanderer, hat
So viel nicht der Jahrtausende durchschritten,
Wie ich auf meinem Lebenspfad.

— — — — — — — — —

Kein Land ist, keine Zeit geblieben,
Kein noch so fernes Weltgestade,
Wohin ich nicht geschweift auf meinem Pfade,
Wo eine neue Weisheitsquelle uns
Des Durstes Löschung nur versprach,
Ich eilte ihrem Rauschen nach,
Doch sah im Sand verrinnen ihre Spur.

Und überdenkt er nachts das Treiben der Welt, dann fragt er freilich verzweifelt:

War es ein blindes Ungefähr,
Was diese Menschenwogen hin und her
Wie Sturm die Meereswellen schlug,
Das Dasein ungeheurer Trug
Und Wahrheit nur der letzte Moder,
In welchem alles endet? Oder
War's eines toll gewordenen Gottes Grille,
Die diese Welt erschaffen hatte?

Aber zuletzt erkennt er in aller Geschichte nur einen Entwicklungsgang der Menschheit nach oben und findet im Gedanken des Fortschritts der Menschheit seinen Trost. Nie wird Schack wärmer und beredter, als wenn er dieses Ideal preist.

Wohl langsam war sein Gang; doch als ein Tag
Zählt ein Jahrtausend in der Weltgeschichte;
Wohl dass er in dem Ringen oft erlag,
Dass er mit Tritten, schwank und ungewiss,
Wenn er emporgekommen schon zum Licht,
Nochmals rücksank in Finsternis;
Allein dies Eine halte fest dein Herz:
Er schreitet mählig sonnenwärts,
Und immer reiner wird der Quell
Des Göttlichen ihm, immer klarer fliessen,
Wenn neue Himmel sich ihm hell
Mit den Jahrhunderten erschliessen.
Doch zu des Adlers Sehkraft schärfen
Muss er im Lichtglanz seinen Blick,
Und kämpfend, trotzend dem Geschick,
Dem Sturm sich, dem Orkan entgegenwerfen,
So zum Triumphe wird sein Flug ihn tragen.

Doch dies ist noch kein Trost für die Lebenden.

Nicht ein Gedanke ist, in stiller Stunde
Gedacht von der Begeisterung,
Der nicht von Herz zu Herz, von Mund zu Munde
Fortwandelte unsterblich jung

— — — — — — — — — — — — — — —

Und wie von je du in den Wesenscharen
Gewaltet, eh du trugst dein Staubeskleid,
So darf dich keine Sorge quälen,
Dir werde je die Zukunft fehlen,
Dein ist die ganze Ewigkeit. —

Ueber Schacks Gestalten liegt eine stille Dämmerung, etwas wie über den romantisch-epischen Erzählungen der späthellenischen Poesie. In seiner Physiognomie finden sich Züge von Apulejus und Byron und Hugo, nur dass ihm das fehlt, was allen dreien den lebendigen persönlichen Reiz giebt, die beissende Satire, der Zorn und die Laune, die Leidenschaft und Schwärmerei. Er hat sich nie zu klären brauchen. Was er geschrieben hat, ist verschieden an Bedeutung, mehr oder weniger beziehungsreich für unsere Zeit, gedankenvoller oder gestaltenreicher, formell mehr oder weniger vollendet; aber nichts unreif wie nichts überwältigend. Bei der

Lektüre seiner Dichtungen wird einem nicht schwül und nicht heiss; aber sie versetzen einen immer in jene Zwischenstationen der Poesie, in denen man nachdenklich und poetisch gestimmt wird und auf grosse Eindrücke vorbereitet und gereift. Schack ist ein grosser Anreger. Er lebte auf der Grenzlinie zwischen Dichtung und Wissenschaft. Was er dichtete, geschah mit einer Art wissenschaftlicher Gründlichkeit und Vorsicht, während seine wissenschaftlichen Werke von geradezu dichterischem Geiste erfüllt sind. Es ist nie der Pedant und Schulfuchs, der zu uns spricht, sondern der Forscher, der sich berauscht am Anblick dessen, was er uns zu beschreiben hat, dessen Herz entzündet ist von all den Gedanken und Gestalten und Ereignissen, von denen er uns zu berichten hat. Er hat nicht viele Farben auf seiner Palette; aber die wenigen sind echt. Und es ist vor allem jener hohe, von Nichtigkeiten ganz befreite Geist, der zu uns spricht, und es ist ein reiner Geist, der sich seine Augen klar und rein erhalten hat, mit dem immer freien und weiten Blick. Seine litterar-historischen Werke, die „Geschichte des spanischen Dramas“, die „Poesie und Kultur der Araber in Italien und Sizilien“, sind, was die Schilderung und Wiedergabe von künstlerischen Eindrücken, was die Analyse der Dramen und Gedichte betrifft, wahre Musterstücke. Auf keinem Gebiete hat er aber mehr geleistet als auf dem der Uebersetzung. Seine Uebertragung des „Firdusi“ ist ein Meisterwerk, das, wenn es auch nie die Popularität haben wird, doch unmittelbar neben Schlegels Shakespeare genannt zu werden verdient und diesen an formeller Bedeutung noch weit überragt, sich völlig wie eine originelle Leistung liest und, wenn man die grösseren Schwierigkeiten in Betracht zieht, als ein einziges Wunderwerk der Uebersetzungskunst dasteht; ein Werk das nur zu schaffen vermag, wer so selbstlos

an eine grosse Aufgabe herantritt wie Schack, mit der Fähigkeit begabt, sich in ein fremdes Werk so ganz zu versenken, um es mit dichterischer Kraft gleichsam noch einmal schaffen zu können. Wäre Schack als Dichter ein Dilettant, wie ihm nachgesagt wurde, nie hätte er das vermocht. Wäre er aber ein origineller Dichter, der sich seine Welt selbst schafft, die Welt neu sieht, der mit persönlichen Leidenschaften sie liebt und durchficht, auch dann hätte er dies Werk nicht zu stande gebracht. Denn das ist die widerspruchsvolle Anforderung, die an den Uebersetzer gestellt ist: ein Dichter sein und zugleich kein Dichter sein; dass sie aber keine Unmöglichkeit heischt, zeigt der Dichter des deutschen Shakespeare und des deutschen Firdusi. Es giebt wenige Dichter die so viel echte poetische Kraft aufgebraucht haben wie sie. Aber ein ganzer, ein voller Dichter hätte sie nie auf eine solche Art verwenden können.

Neben dem „Firdusi“ steht als zweites unbestrittenes Werk Schacks, das ihm Anwartschaft auf langen Ruhm, das ihm eine Stelle in der Geschichte der Kunst sichert, seine Gemäldegallerie, deren Zustandekommen er selbst in einer eigenen Schrift fesselnd beschrieben hat, und die vor allem von seinen grossen menschlichen Eigenschaften Zeugniss ablegt. Mein erster Grundsatz war, schreibt Schack, mich nie durch berühmte Namen blenden zu lassen. Eine seiner höchsten menschlichen Tugenden war die Vorurteilslosigkeit. Die Berühmtheiten seiner Gallerie sind zum Teil erst durch ihn Berühmtheiten geworden; viele hat er entdeckt, zu einigen hat er sich wenigstens erst selbst bekehrt. Die berühmtesten, wie Genelli, Schwind, Feuerbach, Böcklin und Lenbach, traf er in einer Zeit völliger Niedergedrücktheit, verkannt, verketzert, mittellos und verdüstert, oder noch völlig unbekannt. Ihnen hat er in grossartiger Weise aufzuhelfen versucht, indem er ihnen Aufträge und die

Mittel gab, ihre Pläne auszuführen. Namentlich für das Schicksal Genellis bedeutete er eine neue Morgenröte. Unter den deutschen Aristokraten und Plutokraten hat Schack nicht seinesgleichen, schon weil er den Ruhm nicht bezahlen, sondern die Schaffensfreude der Künstler beflügeln wollte.

Schack war ein echter Genius des Genies. In einem prächtigen Memoirenwerk „Ein halbes Jahrhundert“ schildert er uns, wie er sein ganzes Leben lang Beziehungen zu den hervorragenden Männern seiner Zeit aufgesucht und gepflegt hat. Wer irgend ihm eine Bedeutung zu haben schien, den suchte er, wie in seinen Werken, so auch persönlich auf. Seine Schilderungen sind nicht reich; aber wie aus Erz gemeisselt stehen die Gestalten vor uns. Und jedenfalls wird das liebenswürdige und inhaltreiche Werk kaum von einem Historiker oder Biographen, der sich mit unserer Zeit beschäftigt, ausser Acht gelassen werden. Ungefähr mit demselben heiligen Eifer, mit dem Hebbel seine Individualität in seinen Tagebüchern belauscht, studiert, schildert und erklärt, so thut dies Schack mit den Individualitäten seines Jahrhunderts. Es ist eine Art von Supplement zu diesem Werke, das sein Zeitalter sozusagen in sich aufsaugt. Was Hebbels „Tagebücher“ vor Schacks Memoiren an psychologischer Bedeutung voraus haben, haben diese wieder vor jenen an Objektivität und plastischer Kunst voraus.

Schack war ebenso selbstlos und edel wie der Schreiber der „Tagebücher“ egoistisch und ausschliesslich von seinem Ich erfüllt. Er liebte den Ruhm wie ein Dichter, ja wie ein Epigone den Ruhm nur lieben kann. Doch that er nichts, ihn gewaltsam zu beschleunigen oder zu überrumpeln.

Und wenn ihn ein Lobredner auf Kosten der Wahrheit pries, nahm er keinen Augenblick Anstand, die Wahrheit selbst zu enthüllen und einen falschen

Ruhm zu Schanden zu machen. Er machte sich lieber seinen Panegyriker zum Feinde, als dass er sich mit einem oberflächlichen Ruhme begnügt hätte. Er klagte oft über leichtsinnige, unbewiesene Behauptungen in den litterarischen Essays über ihn, über falsche oder mangelhafte Inhaltsangaben und stellte mir einmal reichliches Material zur Verfügung gegen einen seiner eigenen Panegyriker, einen bekannten norddeutschen Kritiker, dem es wahrscheinlich auch mehr aufs Loben und Jubelieren als aufs gründliche Lesen, Prüfen und Verstehen ankommt. Sich mit so billigen Lorbeeren aber zu schmücken, wie diese Allerwelts-Festartikelschreiber zu vergeben haben, hielt sich Schack allzeit doch zu gut und dazu war er in Wirklichkeit ein zu vornehmer Geist. Er durfte sich sagen, dass, wenn seine Kritiker schweigen oder faseln werden, dann werden seine Werke, dann wird sein „Firdusi", dann werden seine „Nächte des Orients", seine „Geschichte des spanischen Dramas" und seine Gallerie für ihn zeugen und mit feurigen Zungen die Wahrheit und den Ruhm seines Lebens verkünden. Er hat so viel und vielerlei geschaffen, dass das Fortbestehen eines ganz kleinen Teils seiner Schöpfungen genügen wird, sein Andenken zu einem gesegneten zu machen und ihm den heissbegehrten Nachruhm zu bringen.

3. Hans Hoffmann.

(1895.)

I.

Die besten unter den deutschen Schulmeistern sind Humoristen, und ein Stückchen ist in jedem Humoristen vom Schulmeister. Der Humor wird namentlich zum Unterschiede der beiden andern Grundformen der Komik, des Witzes und der Groteske, dadurch charakterisiert,

dass das Herz des Humoristen in der Sphäre seines selbstverlachten Objektes verbleibt, und ohne Hass wie die Groteske, und ohne Verachtung wie der Witz, aber unter dem Gefühl eines herzlichen Mitleids zu lachen vermag. Es ist nicht nötig, dass es immer unter dem Zeichen der Thräne geschehen muss, es sei denn der Thräne, welche das Lachen selbst erpresst. Das Mitleid muss ja auch nicht immer ein soziales sein, wie bei Dickens, und der Humor braucht nicht gerade die Gebiete des Tragischen zu streifen, wie bei Shakespeare, Jean Paul und Reuter.

Es giebt einen Humor auch aus optimistischer Grundstimmung heraus, der sich getraut, die Dinge noch so leidlich zum erfreulichen Ende führen zu können, und der sich mit stillem Behagen der Ausmalung der Thorheiten, Sorgen und Kümmernisse der Welt hingiebt, der lacht, weil er ganz genau weiss, dass es zum Schlimmsten nimmer kommen wird, ja der, weil er Vergangenes, d. h. psychisch Abgeschlossenes berichtet, eben unter herzlichem Lachen der Erinnerung bestimmt weiss, dass das Schlimmste nicht geschehen ist. Dieser Humor darf sich mit Kellers Landvogt von Greifensee alle seine alten Thorheiten noch einmal zu Gaste laden, um sie mit einem passenden Symbol der Zeit zu empfangen; zum Zeichen, dass sie schon längst vergangen sind, in Wirklichkeit, weil seelisch abgethan, gar nicht mehr existieren, nun aber, um so eher einem leichten Spiel der Laune und einer vergnüglichen Betrachtung dienen mögen. Dieser Humor erzählt gern durch den Mund eines alten Herrn Pathen mit einer pädagogischen Tendenz und bei ihm trifft der einzige Fall zu, dass ein *deus ex machina* kein Notbehelf ist, sondern sich vorzüglich mit den Absichten des Poeten verträgt, dass er vielmehr ein poetisches Charakteristikum selber wird.

Diesen Humor, den ich den pädagogischen nenne, ist der Humor Kellers und Hoffmanns. Bei Beiden

steht oft im Hintergrunde ein guter und heiter gestimmter Erzieher, bei Beiden jene Bravheit und Tüchtigkeit der Helden, zumal der weiblichen, die an einer sicheren Lösung der Konflikte, selbst in den bedenklichsten Augenblicken nicht verzweifeln lässt; bei Beiden ein Spielen mit den höchsten Problemen, ohne ihnen ihren Ernst zu nehmen, und den obersten Gottheiten der menschlichen Brust, ohne sie ihrer Heiligkeit zu berauben; und bei Beiden endlich eine tiefe Beschaulichkeit an dem Werden der Dinge und der Schönheit der bevorzugten Phänomene dieser Erde. „Und Gott hielt sich mäuschenstill, als er die Welt schaffen wollte“, sagte Gottfried Keller im „Grünen Heinrich“, den ich einmal als das Werk eines peripherischen Dichters charakterisiert habe.*) Hans Hoffmann hat erst jüngst in der Wiener „Zeit“ eine Novelle „Totenhochzeit“ veröffentlicht, deren Held Eberhard Wildburg, durch Schicksale seiner Jugend bestimmt, und aus Furcht vor dem Glück, von aller Anteilnahme am Glück des Lebens, wie am Leben selber fern gehalten und zum reinen betrachtenden Zuschauer des Lebens wird und zwar auf die sonderbarste, echt Keller'sche, aber auch echt humoristische Weise, indem er von dem Altan eines abseits gelegenen Bauernhauses an einer einsamen Waldecke durch sein Fernrohr über die Dörfer, Burgen und Wälder schaut und das Leben nur wie aus ganz weltfernen Sphären miterlebt. Will dieser Held die Schönheit oder das Leben erhaschen, so ist ihm beides wie ein Phantom verschwunden. Er denkt wie ein anderer Novellenheld seines Dichters: „Diese Hand ist zu schön für mich, sie darf mich nur noch segnen.“ Das ist das eine Problem bei Hoffmann. Der Kampf des verzückten Individuums um den Besitz der Schönheit, auf die er im Herzen fast schon resigniert hat; es ist ein spezifisch deutsches und nordisches Problem.

*) Gottfried Keller. (Deutsche Litterarische Volkshefte II. Berlin 1889.)

Das andere aber heisst: die Führung der Schönheit zum sittlichen und vernünftigen Lebenswandel. Der Dichter tritt nicht an die Schönheit heran, sie zu geniessen, ihrer habhaft zu werden, er schleicht sich hinter sie, um leise, ganz leise unter neckischem Gekicher ihre Schritte zu lenken, ihr Köpfchen nach der Seite zu wenden, wo es vernünftiger Weise hingewendet sein soll.

Der Dichter als Erzieher, das ist nur eine der vielen Möglichkeiten, wie sich das Verhältnis des Dichters zu seinen Gestalten äussern kann, die niemals ein völlig losgelöstes und selbständiges Leben führen, wie einige Ästhetiker glauben. Die Gestalt ist dem Dichter bald sein Ideal, bald seine Erfüllung, ein Traum oder eine Hoffnung, ein Kind oder ein Freund, kurz alles, was in Wirklichkeit Menschen und Erscheinungen einem Erdensohn sein können. Bei Hoffmann und bei Keller steht sie in dem Verhältnis des Zöglings zum Erzieher. Jeder Dichtung liegt eine Erziehungsidee zu Grunde. Die Voraussetzung aller ihrer Konflikte ist die Erziehungsfähigkeit ihrer Helden, namentlich ihrer Heldinnen. So die der „Leute von Seldwyla“ und der „Züricher Erzählungen“, so in fast sämmtlichen Arbeiten Hoffmanns, die nur ganz ausnahmsweise tragisch enden, und dann meist nur, um dem Dichter Gelegenheit zu geben, die Helden schön, d. h. künstlerisch schön sterben zu lassen; und sterben sie, dann sind sie längst erzogen und geläutert. Hoffmann sieht eigentlich in der sittlichen und wirklichen Welt weniger Konflikte als Kollisionen, die sich bei geschicktem Eingriff des Arrangeurs, der der Dichter selber ist, noch alle in rechte Ordnung bringen lassen. Er kennt keine Schicksale und Verhängnisse, weder die der alten, noch die der neuen Dichtergeneration; für ihn giebt es weder „neidische Götter,“ wie für die Griechen, noch den „Fluch irgend einer Stunde“, wie für die romantischen Schicksalstragiker, noch den der Vererbung, wie für die Naturalisten, noch endlich ein Glück,

das zur unrechten Stunde kommen könnte, worüber Hebbel und die Modernen zuweilen in unheilbares Grübeln versinken. Alle Probleme, die er kennt, tragen ihre Lösbarkeit schon in sich; denn seine Menschen sind gut, grundgut, selbst die Möglichkeit eines schlechten Charakters lässt er nicht aufkommen; Sünde giebt es in seiner Welt so wenig, wie in derjenigen Kellers. Die Sünden seiner Menschen sind die Sünden schlechter Erziehung und gröblicher Unwissenheit. Und dem lässt sich nachhelfen. Hier aber beginnt seine Arbeit. Er wendet die Handlung so, dass im rechten Augenblicke seine Helden zur Besinnung kommen müssen, sei es, dass er eine konträre Natur mit ihnen zusammenführt, sei es, dass er sie plötzlich vor den Abgrund der Folgen ihrer Handlungen stellt, oder sei es endlich, dass er ihnen nur eine schlichte Belehrung erteilt. Ihre Krisen, die sie durchzumachen haben, sind oft nur die Unterrichtsstunden ihres Herzens. Selbst die Liebe ist häufig nichts als die erfolgreichste der Erzieherinnen. Sie stachelt den Trägen zur Arbeit und Energie, sie neigt das Herz der Heiligen der Weltlichkeit zu, und sie zähmt den Trotz der Unbändigen. Die Erziehungsidee kommt schon äusserlich bei Hoffmann zum Ausdruck durch die überlegenen Naturen, die als Väter, Tanten, Geistliche, Fürsten u. s. w. eine Autorität und folglich einen Einfluss auf die Helden haben und ihrem humoristisch-pädagogischem Naturell zufolge zu allerlei Fabulierkünsten mit Menschenherzen, zu Intriguen mit Schicksalen und zu spasshaften Einfällen geneigt sind, durch die dann die jungen Leute auf die rechten Wege geleitet werden. Mit diesen Erziehern im Hintergrunde identifiziert sich Hoffmann so sehr, dass er sie alles wissen lässt, was nur er, der die Handlung ersonnen hat, wissen kann, so dass sie alles voraussehend die Macht haben, das Schicksal am Gängelbande zu führen. Ist dieser Erzieher selbst ein der Erziehung noch

bedürftiges Individuum, wie der Eiserne Rittmeister, dann steht im Hintergrunde eine überlegene Intelligenz, die nur scheinbar in böser Absicht seine Erziehungsideen zu paralysieren sich bemüht, in Wirklichkeit aber alles in eine höhere und freiere Erziehungsidee hinüberleitet. Hinter dieser Intelligenz, die ja auch noch eine befangene ist, steht dann der Geist des Dichters, der das Ganze in die ihm höchste Idee hinaufhebt. Seine Romane sind eigentlich nur Komplikationen dieser verschiedenen Ideenkreise; sie sind, wie bei so vielen Dichtern, nichts als erweiterte und verwickelte Novellen; hier kreuzen sich mehrere Erziehungsideen, deren Lösung und Entwickelung eben ungleich mehr Raum verlangt, als das einfache Erziehungsproblem einer Novelle. In „Wider den Kurfürsten“ sind alle wichtigen, inneren Krisen und Konflikte des Helden die Folgen von Unterredungen, die er mit der Tochter des Kommandanten gehabt hat; und diese thut weiter nichts, als dass sie ihm die Augen für politische Kombinationen öffnet, und ihm damit eine Fernsicht giebt, durch die alle seine Handlungen und Pläne in neues Licht gerückt werden; er bekommt thatsächlich politische, geschichtliche und vaterländische Lektionen, aus denen ihm neue Pflichten und Kämpfe erwachsen, die er überwunden haben muss, um als geläuterter Held und Patriot aus der Schule seines Dichters entlassen werden zu können.

Der höchste Erzieher aber, der jedesmal hinter den Personen und über der Handlung steht, ist als der weiseste auch der heiterste. Er befindet sich in der Lage des Lehrers beim Unterricht und der Mutter beim Spiele, dass er, worüber sich die kleine Schaar noch ängstlich müht und streitet, längst weiss, und es in seiner Hand hat, allem Streit und aller Angst jeden Augenblick ein Ende zu machen, aber es gleichwohl nicht thut, weil er seine Freude hat eben an diesem kindlichen Leben und Ringen. Er sieht dem allen

teilnahmsvoll und lächelnd zu, und gerade aus diesem Zuschauen entspringt ihm seine Heiterkeit; wie denn die Heimat allen Humors nirgends anders ist als in der Kinderstube.

II.

Der pädagogische Humor Hoffmanns ist ein Produkt der Charakteranlage wie der Erziehung, und er scheint zugleich auch ein väterliches Erbe zu sein. Denn sein Vater, den wir in einem prächtigen Gedichte kennen lernen, scheint eine ähnlich übermütig-gutmütige Fröhlichkeit gehabt zu haben, die seinen Sohn zu einem so köstlichen Erzähler macht. „Deine Sorte von Witzen kenn' ich auch!“ muss er sich an seinem achtzigsten Geburtstag sagen lassen „wir haben Grund einander nachzusehen.“

Hans Hoffmann stammt aus einer gebildeten pommerschen Predigerfamilie und wurde am 27. Juli 1848 in Stettin geboren. Die humanistischen Studien bildeten sein Auge für klassische Schönheit, die christliche Erziehung schuf seinem naiven Schönheitskult schwere Konflikte, und die norddeutsche Heimat hat sein Herz erfüllt mit der nordischen Natur, den Bildern des Haffs, der Düne und des Meeres. Die südliche Natur ist bei Hoffmann, wie bei vielen idealistischen Dichtern nur schön, die Natur aber seiner Heimat ist zugleich charakteristisch und wahr. Die Schauspiele des Südens hat er nur geschaut, aber die des Pommernlandes, der Küste und des Meeres hat er miterlebt. Früh seine innerste Natur erkennend, hat er sich zum Berufe des Lehrers entschlossen. Von 1866—70 studierte er in Bonn, Berlin und Halle Philologie, seine Doktordissertation behandelt wie die seines Dinse in den Erzählungen „das Gymnasium zu Stolpenburg“ die Entstehungsgeschichte des Nibelungenliedes. Nach kurzer Wirksamkeit am Stettiner Stadt-Gymnasium ging er als Erzieher in das Haus eines

deutschen Arztes nach Rom (1872) und bereiste dann Sicilien, Athen und Konstantinopel. Schon früh leiten ihn litterarische und künstlerische Interessen. Aus dieser Zeit werden wohl viele seiner Gedichte stammen, die erst in späteren Jahren ihre letzte Form erhalten haben mögen. Lange Zeit schwankte er zwischen Dichter und Lehrer, weil er freilich in höherem Sinne beides sein konnte, bis er sich nach einem kurzen Interregnum am Berliner Grauen Kloster ganz der Dichtung widmen konnte. In anmutiger Weise hat Hoffmann zwar die Schicksale und Charaktere seiner Phäaken zu leiten verstanden, aber mit den pommerschen und preussischen Rangen war nicht fertig zu werden; denn der Dichter regt sich im Lehrer, und der hat viel zu viel Verständnis für die gesunde, prächtige Bengelhaftigkeit und auch zu viel Mitleid mit den armen Opfern einer barbarischen Schuldisciplin.

Kann ich's verdenken den muntern Rangen
Ich bin das Karnikel, das angefangen!

Er ist Dichter und Mensch genug, das in ihnen als Tugend zu schätzen, „wofür er sie noch hauen muss“, und er hat nur den einen Trost in seinem Schuldbewusstsein, dass so 'n Wurm von seinem ganzen Jammer noch so recht nichts weiss. Vielleicht fehlte ihm auch das, was er als das Geheimnis aller Schuldisciplin später definierte: der Glaube an seine eigene Würde und Höhe, zu welchem Stolz und Glauben er einfach nicht ungebildet genug war. Hoffmann ergriff noch wiederholt den Wanderstab, siedelte von Berlin nach Freiburg i. B. über (1889), lebte 1½ Jahre in Bozen und Umgegend (1890), liess sich dann in Potsdam nieder (1891) und wohnt seit 1894 in Wernigerode im Harz.

Im Jahre 1881 trat der Dichter mit seinem ersten Novellenbande hervor, nachdem er früher bereits einzelne Arbeiten in Zeitschriften veröffentlicht hatte. In seinen frühesten Novellen zeigt sich zunächst der Einfluss

Gottfried Kellers, der sich indessen bei ihm überall hin verfolgen lässt. Besonders die Sieben Legenden haben tief auf ihn gewirkt, und in einer gerade zum siebzigsten Geburtstag seines verehrten Meisters in der „Deutschen Rundschau" herausgegeben und ihm gewidmeten Legende „Die heilige Kümmernis" führt er sogar die Jungfrau ganz in der Keller'schen Manier in die Erzählung ein, eine Manier, die sich aus der Freude über ihre Schönheit und Jungfräulichkeit und aus der Schalkheit über ihre Heiligkeit zusammensetzt. Das Verhältnis von Meister und Schüler, sofern beide echte Künstler sind, kann nie ein anderes sein, als dass beide ein ähnliches Verhältnis zur Welt, eine verwandte Naturanschauung und so im ganzen über die Menschen Übereinstimmung besitzen, dass aber der Schüler, wie der Meister der gemeinsamen Mutter Natur und den gleichen Bildungsquellen seine Gaben verdankt, nur von ihm lernt, sie zu ordnen und zu verwenden und seine Natur zum Ausdruck zu bringen. Von direkter Nachahmung kann da nur im Anfang und ausnahmsweise die Rede sein. Die sinnende Naturbetrachtung hat Hoffmann mit Keller gemein; aber wie ein trauerndes Menschenherz in einer Winterlandschaft die Spuren des Frühlings entdeckt, und wie man in die Handlung immer wieder die Natur hineingucken lassen kann, gleichsam um sie durch ihre Reize wie mit einem Gewinde zu umgeben, — das hat er von Keller gelernt.

Doch der Litteraturgeschichte ist weniger damit gedient, das Gemeinsame zweier Dichter zu verfolgen, als ihre individuelle Verschiedenheit zu beschreiben. Hans Hoffmann ist noch durch ein zweites und drittes Kunststadium gegangen: Paul Heyse, von dem er den Ausdruck für das südliche Temperament hat, und Theodor Storm, der ihn lehrte die Poesie der Ostsee darzustellen. Und durch diese beiden Stadien ist er Gottfried Keller weit genug entrückt, um als selbständige

dichterische Individualität zu gelten. Er besitzt auch einen grossen Vorzug vor Gottfried Keller, der sonst überall der Grössere ist: er komponiert weit besser; sein Tempo ist zwar auch wie das jedes Humoristen langsam, verweilend, aber doch schon beflügelt, verglichen mit dem Keller'schen, er kommt vor allem, was dem Dichter des „Grünen Heinrich“ fast unmöglich wird, zu einem entschlossenen Ende. Dafür freilich holt dieser ganz anders aus und schaut den Menschen gewaltiger in die Herzen. Mit Kellers Gestalten verglichen, sind Hoffmanns Figuren niedliches Schnitzwerk. Der Züricher Poet ist eine weit grössere Natur im Goethischen Sinne betrachtet, aber Hans Hoffmann ist liebenswürdiger, heiterer, hellenischer. Er steht in einer anderen Zeit und hat andere Probleme. Er ringt in seinen letzten Arbeiten, einstweilen freilich noch ohne künstlerische Befriedigung, mit den Konflikten unseres nationalen Lebens und sucht ihrer poetisch Herr zu werden. Hoffmann ist ein Pommer und in seine Belletristik spielt, wie in sein Leben, die Natur der Ostsee und der Düne hinein, die der Sohn der Berge nicht kennt. Er ist endlich von Beruf Lehrer und hat die Poesie und die Schmerzen seines Standes gehoben, und hier stiehlt sich wirklich eine echte Herzensthräne in seinen Humor; und zuletzt, was das Wichtigste, Hoffmanns Humor ist persönlicher und hat sich sogar zu einem ganz eigenen Stimmungsreiz verfeinert in der Sammlung „Von Frühling zu Frühling“, die am echtesten Hoffmann'sch erscheint, weil sie sein einziges ganz persönliches Buch ist, die aber auch am weitesten von Keller abliegt. Man muss diese zwölf Skizzen gegen Kellers autobiographischen Roman halten, um zu erkennen, dass die Verschiedenheit dieser Poetennaturen doch am Ende grösser ist, als ihre Verwandtschaft, dass Hoffmann in vielen Punkten ein Fortsetzer und zuweilen ein Nachahmer, aber keine zweite Auflage Gottfried Kellers ist, wie manche behauptet haben,

sondern ein durchaus eigener Charakter, der um seiner selbst willen geschätzt und beurteilt zu werden verdient.

III.

Hans Hoffmann giebt das seltene und heute fast unmögliche Beispiel einer völlig abgeschlossenen Weltanschauung. Er hat sich ein Eiland gewählt auf dem Boden unserer älteren Dichtung, hat sich festgesessen und behaglich eingelebt, schaut mit heiterster Anteilnahme und mit unerschütterlicher Ruhe auf die Welt herab und findet, dass sehr viel mehr Thorheit als Unglück in ihr wohnt, und dass auch der grösste Schmerz von der holden Ärztin Zeit Heilung erfährt.

Die Grundstimmung seiner Seele, wie die seiner vorzüglichsten Gestalten, ist die Sorglosigkeit, die nur zuweilen durch flüchtige Konflikte und allzu stürmische Begehrungen getrübt wird. Einzelne seiner Novellen endigen freilich tragisch („Photinissa", „Die Gekreuzigten", „Der blinde Mönch", „Lyshätta"), aber es ist eine Tragik, die sich in Schönheit auflösen kann, es ist vielmehr statt der Tragik eigentlich nur das tragische Bild; es ist geradezu eine erheiternde Tragik, die dadurch entsteht, dass sie sich in irgend welchen freieren und reineren Sphären des Gemüts abspielt, und bei der der scheinbar tragische Tod nur eine Erlösung darstellt; abgesehen noch davon, dass bei der tragischen Wendung in Hoffmanns Novellen gerade die Leben aufhebende Symbolik in Kraft tritt.

Ein tragisches Motiv kennt Hoffmann freilich, es ist die Tragik, die um das Schöne spielt. Als sich der junge Weise mit seinem Gute zurückzog, da hatte er das Leben noch nicht ausgenossen. Er ist ja freilich weder eine Don Juan- noch eine Faustnatur, er ist kein Hamlet und kein Brutus, kein Mann der That noch des Genusses, und folglich auch nicht der zehrenden Resignation. Er hat sich bescheidet: „Was

dir versagt, ergieb dich drein“. Aber einmal noch gab es in seiner Seele ungelöste Konflikte zwischen Schönheit und Pflicht, zwischen Wollen und Können. Das war, als einst „ein Strahl der Schönheit fiel in seine Seele“, doch sich dann verlor im Schlamme kleinlicher Verhältnisse und ihn Verzweiflung packte über ein verfehltes, das ist ein der Schönheit verlorenes Leben. Es wäre ja kein echter Dichter und kein echter Deutscher, wenn dieser Konflikt seinem Leben fern geblieben wäre.

„Die Seele lebt, wie nackt, vor rauhen Winden
Und hätte doch, wie gern, sich aufgeschlossen.“

Er hat sich auch hier ergeben. Aber er hat das Grauen vor der Schönheit gekannt, ein Grauen, das Jeder kennt, der sie nicht meistert und meisternd schafft. „Drum hüte dich Kind vor den Schrecken der Schönheit“, hat einst seinen blinden Mönch ein Gönner gelehrt.

Die Schrecken der Schönheit, damit charakterisiert man die zweite Seite in Hoffmanns Wesen, sie geben den einzig tragischen Konflikt in seiner Dichtung, es ist die einzige Tragik, die er in Italien und Griechenland gesehen hat, und die sich in seinen Novellen und beinahe in allen Variationen findet. Da ist der blinde Mönch, der nicht blind heisst, weil er nicht sehen kann, sondern nur blind genannt wird, weil er nach Art der Blinden immer aufwärts und ins Leere blickt. An ihm wird die Sage von dem Venusbilde zur Wahrheit, dass wenn sie zum wirklichen Leben erwache, sterben müsse, wer sie begehre, und wen sie einer rauschenden Umarmung würdige. Hier lebt ein alter christlicher Mythos wieder auf von Venus der Teufelinne. Der Mönch fürchtet die Schönheit, aber die Furcht gebiert das Begehren. Am Ende ist es eben nicht die schöne Statue, es ist des Lebens Schönheit selber, die ihn tötet. — In den „Gekreuzigten“, einer Novelle von

rührender Schlichtheit, trotz des gesuchten aber ergreifenden und schönen Schlusses, thut der Priester Arsenios, nachdem er eben gefreit, das Gelübde, drei Jahre sich von seinem Weibe fern zu halten, und er lässt sie streng verhüllt vor sich erscheinen, denn es ziemt nicht für ihn, „dass irdische Schönheit seine Gedanken verwirre“. Aber damit verwirrt er die ihren, denn dies unscheinbar arme Geschöpf, das seine Ehe, wie eine Gnade empfinden muss, erfährt eben durch seine Zurückhaltung, dass sie schön sei und Begierden erwecken könne; und sie werden nun statt in ihm, in ihr erweckt. Als Jason sie einst zufällig erblickte, wie sie ein hungerndes Kind an ihrem nackten Busen zu beruhigen sich bemüht, da erschauert sie vor seinem Blick und fragt: Warum sieht mich mein Herr nicht also an? Sie erwacht, aber sie sündigt nicht, sondern beichtet alles ihrem Herrn. Fürchterlich und symbolisch im christlichen Sinne soll ihre Strafe für das Liebesbegehren sein, aber schön und symbolisch im modernen Sinne wird sie. Der Priester hat sie beide in der Lage des Gekreuzigten, das Weib nackt, an die Äste zweier Ölbäume festgebunden, dass sie hier den Tod der Sünde, einer eben erst geahnten Sünde, sterben. Die Schönheit gekreuzigt. Welch ein Paradoxon! Aber sie wird gekreuzigt, wie auch der Heiland gekreuzigt wurde, als eine, die in die Welt gekommen ist, um zu erlösen.

Die Tragik, die um die Schönheit spielt, ist die Tragik des Nordländers, nicht die Tragik der in heiterer Sinnlichkeit lebenden südlichen Völker, und es ist die Tragik des Christen, der zugleich ein Dichter ist. Furchtbarer und grausamer, zugleich aber auch ernster spielt sie hinein in Hoffmanns spätere Novellistik. Sie ist das Grundmotiv seiner tiefsten und nicht ohne Grund der berühmtesten Novelle „Der Hexenprediger“, in dem auch völker- und zeitpsychologisch als die Quelle des

Hexenglaubens, der Schrecken des Christenmenschen, und speziell des Deutschen mit seiner ungeschlachten Liebespsychologie, vor der Schönheit erkannt wird. Diese Tragik findet sich wieder in einigen Lehrergeschichten aus Stolpenburg, wo das schönheitsdurstende Herz eines Philologen in kleinen Verhältnissen in Konflikt gerät mit der philisterischen Umgebung und an ihm verblutet, ein anderes aber in die Nacht des Grössenwahnsinns stürzt.

Es giebt eine ganze Reihe von Männern bei Hoffmann, die ausschliesslich der Betrachtung der Schönheit leben: der blinde Mönch, den wir schon kennen, der Fürst Lampudios im „Erzengel Michael“, der Kirchenfürst Marsilio in der „Weinprobe“, der Arzt in der „Neraide“, der Physiker Guggelmann im „Eisernen Rittmeister“ und der schon genannte Held in der „Totenhochzeit“. Als Nebenmotiv zieht sich diese Tragik durch die ganze Dichtung Hoffmanns, doch meist so, dass sich ein Ausweg aus solchen Herzenswirren noch findet und die Geschichte mit feiner Komik in andere Sphären hinübergeleitet wird, meist zum Ruhme der Schönheit, doch unbeschadet aller Moral und Christlichkeit, aber immer mit einem stillen Protest gegen diese. Am prächtigsten im „Schönen Checco“. „Unter den Griechen ist Hässlichkeit beinahe ein Einwand“, sagt Nietzsche, und Hoffmann scheint ähnlich empfunden zu haben. Der schöne Checco ist hässlich, doch er ist blind, die Leute nennen ihn nur schön aus Mitleid, und er hält sich selbst dafür. Seine Blindheit aber, sagt der Priester Don Clemente ist die Strafe für die Sünde seiner Mutter, die hässlich war, aber sich ein Kind ersehnte, und er prophezeit ihr grösseres Unheil, wenn sie einen modernen Arzt eingreifen liesse in Gottes Willen. Der kleine Checco findet eine Freundin in der schönen Carmela, die seine Führerin wird, und die ihn schliesslich heiratet, wohl nicht aus Mitleid allein, sondern ein wenig auch aus

Trotz der überall triumphierenden Schönheit, die Hoffmanns Mädchen so reizend steht. Schliesslich findet sich für ihn doch ein Arzt, der eine Heilung versucht, und nun beginnt die eigentliche Tragik seines Herzens. Der sehende Checco erkennt, dass man ihn betrogen hat, dass er nicht schön ist, und dass ihn Carmela nicht lieben könne, und er entflieht. Als man ihn zur Besinnung gebracht, ist inzwischen Carmela in Wahnsinn verfallen, sie liebt ihn wirklich und hält ihn jetzt für verloren. Der Arzt rettet auch sie, und als sie alle drei wieder einkehren in Anacapri, läuten gerade die Glocken zum Begräbnis des Priesters Clemente. Und es wird sogleich ein Siegesgeläut des wiedergefundenen und genesenen Lebens. Die Hässlichkeit, welche vor sich selbst erschrickt, nachdem sie die Schönheit gesehen: welch eine reizende Idee! Und ist sie nicht zugleich ein wenig symbolisch? Für den Deutschen ganz allgemein und den Modernen noch besonders, dessen ganzes Weh und Ach nur in der Erkenntnis der reinen, heitern, aber ihm ewig unerreichlichen Schönheit besteht? Auch er war blind, bis ihm die Renaissance, auf deren Hintergrunde Hoffmann am liebsten seine Erzählungen aufrollt, den Staar stach; auch er geriet in eine Herzensverwirrung und hielt sich vom Leben betrogen, bis er sich schliesslich die Schönheit unter dem Totengeläute einer asketischen Moral wieder errettete. Und das ist keine erkünstelte Auslegung. Ein Dichter, der so schalkhaft lächelt, wie unser Hoffmann, hat immer einen tieferen Sinn.

Leider hat gerade diese reizende Novelle vom schönen Checco zwei Fehler, die sie fast unmöglich machen. Der eine ist der gleiche, der Björnsons liebenswürdige Komödie „Die Neuvermählten“ verdirbt. Die Art der Darstellung, so wie die Folgen dieses Zusammenlebens lassen allerlei Gedanken über die Ehe der Vermählten selbst aufkommen; denn sie ist eben noch gar keine Ehe, wenn auch nur eine einzige der inneren Voraus-

setzungen möglich sein soll. Carmela und Checco können sich so fremd nicht mehr sein und nicht mehr vor einander erschrecken, sich auch nicht ungeliebt wähnen, da die Liebe selbst in Italien nicht im Auge allein ihren Ursprung und ihre Kraft hat. Wie? Erst als er sie ansah mit der Begierde der Leidenschaft, erkannte sie den Mann in ihm. Und dann, wie kann sich Checco abstossend hässlich empfinden, da ihm, der von Jugend an blind ist, jedes Schönheitsmaass fehlt? Sein Bild wird ihm fremd im Spiegel, aber nicht erschreckend sein, zumal er von heiterem Gemüt und nicht von Leidenschaften entstellt ist. Wir stossen hier gleich auf eine Grundschwäche Hoffmanns, dessen Psychologie zwar immer wunderbar fein erdacht, aber in der Ausführung fast niemals richtig, und wenn auch richtig, so oberflächlich oder unkünstlerisch ist. Er sieht wohl die Phasen in der Geschichte der Seele und beschreibt sie oft fein und schön, meist schalkhaft und ergötzlich; aber er kann sie nicht darstellen. Der Grund ist, es fehlt ihm bis auf den Rest der Dramatiker. Er ist ein fast abgezogener, reiner Epiker. Die Kunst aber der Darstellung seelischen Werdens und Ringens ist gerade die der dramatischen Kunst. Und Hoffmann, der vielleicht von allen lebenden Dichtern den reinsten epischen Stil besitzt, kommt eben nie heil davon, wenn er an dieser Klippe vorüber muss. Wir werden noch Gelegenheit haben, ihn hier gründlich scheitern zu sehen; aber es sei schon jetzt darauf hingewiesen, weil es die Traumdramatik seiner Novellenkonflikte erklärt.

Bei alledem ist Hoffmann aber ein guter Menschenkenner und namentlich die gesunde, nicht zu sehr komplicierte Frauennatur trifft er meist vorzüglich, und wenn er ihr eine humoristische Seite abgewinnen kann, verfehlt er sie gewiss nicht leicht. So hat er z. B. überall eine besondere Kunst darin bewiesen, wie er die Schönheitstragik der Männer auf die Weiber

reflektieren liess. Schauerlich, frevlerisch mit ihrer Schönheit im „Blinden Mönch“, aufgeschauert und geängstigt um ihre Schönheit in den „Gekreuzigten“, entsetzt und mitleidsergriffen in der „Heiligen Kümmernis“, bald wollüstig und bald unschuldig, je nach dem sie ein Bewusstsein von ihrer Schönheit haben im „Hexenprediger“, und dann aus dem Gleichgewicht ihres eigenen Schönheitsbewusstseins herausgebracht durch das jäh aufgestachelte Hässlichkeitsbewusstsein im „Schönen Checco“, mit dem Carmela, so lange er blind war, auch in der Dunkelheit lebte, d. h. in der Blindheit jener seelischen Kammer, in der Schönheit und Liebe ihre feinen Netze spinnen. In diesen Kontrasten, selbst wo sie, wie im letzten Falle auf Kosten der Wahrheit erdacht sind, zeigt sich Hoffmann als ein Künstler seltenen Ranges; zuweilen aber auch, da er für die Dauer nicht ernst bleiben kann, als ein Schalk. Das Dichtergeheimnis ist, dass er diese, wie auch andere Novellen, denen ein durchaus ernstes Motiv zu Grunde liegt, zu früh in die Sphäre des Humors hinübergeführt hat. Der lachende Zuschauer hat die Konflikte früher lösbar erkannt, als der schaffende Künstler, und darüber verwirren sich manche seiner Gestalten. Nur, dass auf Anacapri und Korfu der lachende Zuschauer noch meist so ziemlich recht behält, denn gerade er ist es, der hier die Erzählungen inspiriert hat.

IV.

Die Tragik des Schönen wird gemildert oder aufgehoben durch die Komödie der Schönen. Unser Dichter hat eine übertriebene Vorstellung von der Macht der Schönheit auf Männerherzen. Ihr traut er sogar das Unmögliche zu, Charaktere umzuändern, ja, dass „die blosse Betrachtung so wundervoll vereinter

Schönheit auch niedrige Seelen für eine Zeit lang besser macht, als sie im gewöhnlichen Lauf der Dinge sind". Eine nicht seltene Phrase bei ihm ist, dass etwas „um ihre blanken Augen" geschieht, und jedenfalls erdulden seine Helden um diese blanken Augen weit mehr — „als im gewöhnlichen Laufe der Dinge". Als der Vetter der Pierakos in der schönen Novelle „Photinissa" gehängt wurde, hatte er noch den erhebenden Trost, „mit seinen wehmütigen Augen zu sehen, wie das schöne Mädchen für ihn einen Fussfall that". Immer wirft die Schönheit einen erhellenden Glanz auf die Tragik des Lebens. Aber dieser Glanz giebt oft falsches Licht, und in Hoffmanns Dichtungen finden sich viele psychologische Fehler, die man ihm freilich meist noch verzeiht — eben wegen der Schönheit, und nicht nur der Schönheit, die er preist, sondern auch der, die er hat.

Für die hohe Würdigung und Macht, die er der Schönheit giebt, verlangt er auch einiges von ihr. Vor allem soll sie liebenswürdig sein, sie soll nicht in irgend einer Verblendung der Welt abgekehrt leben, da sie geschaffen ist, sie zu beglücken. Eine seiner liebenswürdigsten, aber auch unwahrsten Novellen „Die vier Büsserinnen" ist wie ein Lobgesang auf die Heiterkeit der Frau. „Ein Weib aber, das nicht zu lachen versteht, wird niemals im stande sein, einen heiteren und gesunden Mann zu beglücken. Im Lachen und Lächeln einer Frau wohnen die lieblichsten Geister irdischer Seligkeit .... Zu lieben vermag ich sie nicht, ehe ich ein Lachen ihrer Lippen und einen hellen Blick ihrer Augen gesehen habe. Denn in diesen beiden Dingen erkennt man die Seele eines Menschen, besonders aber eines Weibes". Ein Weib, das nicht zu lachen und zu lieben versteht, hat für Hoffmann seinen Beruf verfehlt. Und es ist seine Aufgabe in den drei Novellenbänden: „Unter blauem Himmel" (1881), „Im Lande

der Phäaken"(1884), „Neue Korfugeschichten"*) (1887) sie zu diesem ihrem Beruf zurückzuführen und ihnen ihr Köpfchen wieder dem Leben zuzuwenden, wenn etwa eine verkehrte Erziehung oder angeborene Thorheit es nach irgend einer ihnen ganz fremden und im Grunde gleichgiltigen Himmelsrichtung abgewendet hatte. Hierin folgt Hoffmann seinem grossen Meister Keller, der sich bekanntlich in den „Sieben Legenden" eine ähnliche Aufgabe gestellt hatte. Die eben genannte Novelle kann man sogar eine direkte Nachahmung des köstlichen „Tanzlegendchens" nennen. Die Unwahrheit ist in Hoffmanns Erzählung gekommen dadurch, dass, was bei Keller in höheren Sphären vorgeht, sich bei ihm auf Erden zuträgt, wo sogar die lieblichsten Mädchen, die einem schwärmerischen jungen Dichter wie überirdische Wesen dünken, ihren bestimmten gebundenen Charakter haben und nicht leicht ein Marionettenspiel leben.

In Hoffmanns Mädchenwelt giebt es genau drei Laster, von denen sie durch die anmutige Fabulierkunst des Dichters bekehrt werden: Faulheit, Liebesverrat und Heiligkeit. Diese drei Untugenden vertragen sich nicht mit seinem lebensfrohen Sinne und seinem Ideal vom Weibe. Die Faulheit ist noch das leiseste Laster, denn seine Frauen sind ziemlich tüchtig und energisch, schon weil sie Temperament haben; weit häufiger gebricht es den Männern an solchen Tugenden. Es giebt nur zwei Novellen, die von diesem Laster handeln, und in einer ist gerade ein Mann der Held, nämlich der Faulpelz. Diese beiden Novellen verdienen wegen ihrer abgerundeten Schönheit und ihrer lebensvollen Darstellung südlicher Volkstypen Bewunderung: „Beppo" und „Die Weinprobe". Dass Faulheit durch Liebe, das ist durch den Anblick der Schönheit, in Fleiss,

*) Wie die meisten Arbeiten von Hoffmann im Verlage von Gebrüder Paetel in Berlin erschienen.

und Fleiss in Faulheit verwandelt wird, ist das erste, das wir bei Hoffmann hinnehmen müssen. Im übrigen sind diese zwei Novellen zwei Perlen der deutschen Litteratur. Mit welcher Kunst entwickelt sich in Beppo von der ersten bis zur letzten Seite die Handlung, als würden wir von einem kundigen Führer einen Berg hinaufgeführt, dass sich schrittweise ein immer reicheres und lieblicheres Panorama aufthut. Da ist nirgends eine Härte, nirgends eine schroffe Abbiegung, keine Unterbrechung und kein Stillstand. In der Führung der Handlung ist sie vom Dichter nicht mehr erreicht, wiewohl sie eine seiner ältesten Arbeiten ist. Freilich ist sie auch die kürzeste und einfachste. — „Die Weinprobe" hat andere reizvollere Tugenden. Sie ist vielleicht die reichste der Phäaken-Novellen, die lustigste, die beschaulichste, und sie ist eine der wenigen, in denen wir die Helden im Rahmen ihres Volkes sehen, das eben in einer reichlich spendenden Natur keinerlei besondere Verpflichtung zum Fleiss verspürt. „Wahrlich diese Götterlieblinge verstehen es die herzkränkende Arbeit mit Sorgfalt zu meiden." Es ist eine Märchenwelt, in die wir hier versetzt werden. Kein Glanz und keine Schönheit kommt uns hier unerwartet, und wir vernehmen es ohne besonderen Widerspruch, wenn uns Unwahrscheinliches berichtet und ein launiger Einfall mit allem Ernste durchgeführt wird, z. B. die Märchenidee, die wir häufiger in diesen Novellen finden, dass ein allgemeines Preisausschreiben erlassen wird, gewöhnlich mit dem pädagogischen Nebenzweck der Besserung der Landesjugend. Hoffmanns Psychologie ist eben Märchenpsychologie und kann nur als solche verstanden werden. Hier verspricht der humorvolle Marsilio die Hand seiner Tochter und eine beträchtliche Mitgift demjenigen, der nach Jahresfrist ihm die beste Weinprobe bringen werde. Hierdurch hofft er zweierlei zu erreichen; einmal denkt er, da die Hand sehr schön und die Mitgift

sehr reich ist, werden sich alle bemühen, den besten Wein zu erzielen, und so zum Fleisse angehalten werden, wobei noch der Humor die besondere Würze hat, dass er selbst von diesen göttlichen Faulpelzen als der allerfaulste bezeichnet wird, indem er eben gar nichts thut. Zweitens meint der Schlauberger durch diesen Wettbewerb billig zu Wein zu kommen, in welcher Hoffnung er freilich durch den Durst seiner geistlichen Gäste, die ihm die Hälfte des eingesandten Weines wegtrinken, und durch die Spitzbüberei seines Dieners gründlich betrogen wird, der ihm die andere Hälfte in Schläuchen heimlich abzieht. Zuletzt aber hofft er noch, dass den Preis Gaidari erhalten werde, der wieder in den entgegengesetzten Fehler verfallen ist und zuviel arbeitet, und dass er sich so mit seiner Tochter, die das göttliche Teil von ihm geerbt hat, zu einem gesegneten Mittelmaass tüchtiger Arbeit ergänzen könne. Doch gerade das Gegenteil tritt ein. Gaidari, von Liebesqual befangen, wird von nun an faul, während sich Marsilia seines verlassenen Weinberges annimmt. Hinterher erhält sie den Preis in seinem Namen, hat sich also gleichsam selbst gewonnen, doch freilich nicht ohne alles Verdienst des Jünglings. Denn wenn bei einem Wagenrennen der Preis verteilt wird, belehrt später Marsilio das Volk, so erhält nicht derjenige den Preis, der am besten laufen kann, sondern derjenige, der das schnellste Pferd besitzt. —

Schlimmer als die Faulheit ist der Liebesverrat, der einmal begangen, nicht mehr leicht gut gemacht werden kann, und einer seiner Heldinnen Gabriela Loredano sogar ein geheimnisvoll tragisches Schicksal bereitet. Diese Novelle („Die Neraide") ist bemerkenswert durch die Kunst des Dichters, einem an sich trivialen Vorwurf durch einen mythologisch-märchenhaften Rahmen Reiz und Bedeutung zu verleihen. Sonst lässt sich der Schaden noch so ziemlich gut

machen, indem die Heldinnen, wie im Märchen noch im letzten Augenblicke ihr Herz entdecken, die Gefahr erkennen, sich wie echte Märchenprinzessinnen durch schwere Arbeit, durch Klugheit und Ausdauer, nicht selten durch Errettung des Geliebten aus einer Todesgefahr, den Verlorenen wieder erobern, sich selbst aber des Glückes würdig erweisen. Den für Hoffmann typischen Fall behandelt die Novelle „Ein käufliches Herz". Gewöhnlich aber handelt es sich gar nicht um einen Liebesverrat, sondern nur um eine Liebesverirrung, wie im „Schönen Checco" oder aus einer späteren Sammlung, in der reizenden Geschichte „Perke von Helgoland", wo Perke durch ihre nicht naturgemässe, sondern aus Schüchternheit und stiller Verehrung für ihren Mann entstandene Unliebenswürdigkeit diesen anfangs abstösst, dann aber durch eine heroische That, durch die sie die Kraft ihrer Liebe beweist, wieder erobert; und ähnlich in einer andern Novelle „Lyshätta", die eine der wunderbarsten und anmutigsten Schöpfungen moderner Novellistik wäre, wenn nicht eine durch ein Missverständnis hervorgerufene tragische Katastrophe immer einen peinigenden Eindruck hinterliesse. —

Hoffmanns Hauptthema aber ist die Heiligkeit, die sich ihm mit Schönheit am wenigsten vertragen will. Zwei Novellen, in denen die Heiligkeit wie ein Feuerbrand in die Welt der Schönheit hineinfällt, sind schon genannt: „Der blinde Mönch" und „Die Gekreuzigten". Hier sind freilich nicht die Heldinnen die Heiligen, sie sehnen sich ja gerade nach der Erlösung von der Heiligkeit. Aber eben diese Sehnsucht lockt ihr Schicksal aus den Höhen, wie der Stahl den Blitz. Das Mädchen mit dem unnatürlichen Heiligkeitsgelüste hat Hoffmann zweimal behandelt. Das einemal tragisch („Photinissa") und da entsteht ein Prachtstück, das freilich nicht befriedigen kann, weil der tragische Schluss

ohne Notwendigkeit ist, aber bedeutend wirkt, weil durch den Gang der in ihrem Heiligkeitsdünkel traumwandelnden Photinissa über die schmale halsbrecherische Mauerwand und durch ihren Sturz ihr seelischer Zustand gleichsam wie in Transparent gesetzt wird, und weil schliesslich die Idee der Novelle in einer feinsinnigen Symbolik sich darstellt. Denn aller Wandel in Heiligkeit ist für natürliche Menschen ein Gang über scharfe Mauerkanten, die nur Traumwandler ohne Schaden gehen, und die Hoffmanns Heldinnen schon deshalb nach seinem väterlichen Gebote nicht gehen dürfen, weil er ihnen eine gesunde Sinnlichkeit mitgegeben hat und ihren Hals zum Brechen allzu reizend findet. Seine Kunst der Erzählung steht auf der Höhe, wenn er solche reizvollen Geschöpfe auf humoristische Weise bekehren und auf die Pfade der Natürlichkeit zurücklenken kann. Deshalb verdient sein „Perikles, der Sohn des Xanthippos“ den Preis seiner ganzen Novellistik. Der Grund ihrer Heiligkeit ist bei Frauen nicht selten weiblicher Stolz und Eitelkeit, so auch bei Kalomira, und ihre Eitelkeit ist daher auch der Punkt, von dem aus man ihr Herz am besten der Welt zuwenden kann, zumal sie von reizender Naivetät und nicht gerüstet ist, dem Ansturm eines verschmitzten Jungen zu widerstehen.

Gegen die Heiligkeit hört unser Dichter nicht auf zu protestieren, und er verfolgt sie auf allen ihren verschlungenen Pfaden. „Die vier Büsserinnen“ und die hinterpommersche Novelle „Der grobe Pommer“ behandeln dasselbe Thema fast in der gleichen Weise. Zuletzt ist es weiblicher Hochmut, der sich selbst heilig spricht. Zuweilen verlegt sich aber auch die Heiligkeit auf die Wissenschaft oder Kunst, wie in der prächtigen Novelle „Erzengel Michael“, deren Heldin mit allen jungen Männern des Orts um die Palme der Kunst und Gelehrsamkeit ringt und nur

demjenigen Manne ihre Hand zu reichen verspricht, der sie auf beiden Gebieten besiegt hat, wobei sie wohlweislich die Entscheidung in letzter Instanz sich selbst vorbehält und nicht zweifelt, dem heiligen Stande der Jungfräulichkeit zu verbleiben. Heiligkeit und Wissenschaftlichkeit, wie jede Prinzipienreiterei ist bei dem Weibe nur ein verschiedener Ausdruck desselben Hochmuts, der sich heute mit allerhand schönen Freiheitsnamen belegt. Für unsern Dichter besitzt die eine wie die andere jedoch den Vorzug, dass sie seine Heldinnen sofort in eine reinere, hellere Sphäre erhebt und ihm so ideale Frauengestalten schafft.

In einem anderen Falle in der „Heiligen Barbara“, wohl der anmutreichsten aller seiner Erzählungen, ist die Heiligkeit nur eine heilige, hamletische Aufgabe, einen Vater zu rächen und entsteht aus einem Missverständnis. Der, den Barbarina als den Mörder ihres Vaters töten soll, ist gar nicht der Mörder, und das viele „Seingedenken“ dient gerade nur dazu, dass sie statt ihn zu hassen, lieben, und statt ihn zu töten, aus der Todesgefahr erretten muss. Psychologisch ist diese Geschichte in jedem Betrachte eine Meisterleistung und vielleicht die einzige, die in dem Punkte ganz einwandsfrei ist. An poetischem Reize steht sie seinen besten Leistungen nahe, und was die Führung der Handlung und die Abrundung der Komposition anbetrifft, duldet sie nur den „Beppo“ neben sich. Hoffmann hat Reicheres und Tieferes geschrieben, aber künstlerisch nichts, das reiner wäre als diese Novelle.

Die Vollkommenheit einiger seiner Phäakengeschichten hat zur Ursache die völlig ahnungslose Naivetät ihrer Helden. Die meisten Helden der südlichen Geschichten sind nämlich noch in ihrem Entwicklungsstadium die reinen Kinder. Ihre Konflikte sind Verwirrungen und durch ein gelindes Wort der Aufklärung noch leicht zu lösen. Hans Hoffmann ist

ein Meister in der Psychologie der grossen Kinder und ihr liebenswürdigster Darsteller, wobei ich noch ganz absehe von den eigentlichen Kinderscenen im „Perikles", im „Schönen Checco", in „Lyshätta" und im „Teufel vom Sande" und von den Schulgeschichten, die ausnahmslos entzückende Poesieen sind. Eine seiner schönsten und feinsten Humoresken „Das Antikencabinet" hat zur Voraussetzung, dass ein Mädchen ein paar Monate zu frühe lange Kleider anzieht und trotzdem nichts als eitel Kindereien treibt. Die Kinder in langen Kleidern und die possierlichen Verwickelungen, die durch diese in ihren Herzen entstehen, sind Hoffmanns angenehmste Betrachtungen und seiner Darstellung liebste Gegenstände, eben weil er sie noch erziehungsfähig und erziehungsbedürftig findet. Er ist also, was hier selbstredend ohne üblen Beigeschmack verstanden werden soll, der klassische Dichter des höheren Backfischs, aber auch hier ein Idealist, der nur die liebenswürdigen Bewegungen und die glitzernde Haut dieser Fischlein sieht. Dass dieser Backfisch, dessen kindlicher Rest und Drollerie fast immer versöhnt, in der modernen Litteratur, zumal auf dem Theater ein so alberner Fisch geworden, ist zur Hälfte mindestens die Schuld der Dichter.

Hoffmanns Kunst nimmt nun einen höheren Flug. Aber während er mit Helden ringt und grosse Aufgaben lösen will und zu lösen auch das Zeug hat, ist er als Psycholog beim Backfisch stehen geblieben. Deshalb hat er seine Phäakengeschichten kaum wieder erreicht und eine gleiche Staffel der Kunst nur noch zweimal auf anderen Gebieten erklommen.

V.

Ist Hans Hoffmann kein tiefer Psycholog, so ist er ein um so feinerer Charakteristiker, und das ist keineswegs immer ein Nachteil für ihn, der ausschliesslich

Humorist und Erzähler ist. Er berichtet freilich stets, wo wir eine Darstellung der psychischen Vorgänge erwarten; sein Kunstfehler besteht aber dann nicht darin, dass er berichtet, statt darzustellen, denn dies ist sein gutes episches Recht, sondern dass er die Handlung so geführt hat, dass wir an der entscheidenden Stelle eine Darstellung und keinen Bericht erwarten, und dass dieser nur zu oft den Eindruck eines Notbehelfs macht.

Der Humorist in ihm giebt ihm die Ueberlegenheit über seine Gestalten, dass er sie lächelnd in ihren Thorheiten und Widersprüchen charakterisieren kann. Und zweimal hat er Gelegenheit sich als ein Meister dieser überlegenen humoristischen Schilderung, dieser speziellen Kindespsychologie zu zeigen. In Griechenland und Italien fand er ein völlig naives Volk, das noch auf der Stufe des Kindlichen stand, seine Phäaken, die alle direkt von den Helden Homers abzustammen scheinen. In seiner Heimat aber fand er ein anderes Geschlecht, sturmdurchwettert, wo jene in der herzerfreuenden Faulheit leben, schwer und düster, wo jene ein lustiges Götterleben führen und von Zweifeln und Sorgen gequält, die jenen völlig fremd sind. Aber sie stehen in demselben Stande der Unschuld, und so wurde Hoffmann ihrer in gleicher Weise Herr. Auch sie sind ja Kinder, grosse ungeschlachte freilich; und wenn ihm bei den Phäaken ihre Schönheit und Heiterkeit sein Dichterherz gewann, so haben die Pommern und Preussen seine Liebe vorweg, und er kennt sie jedenfalls besser.

Deshalb sind seine nordischen Geschichten „Brigitta von Wisby“ (1884)*) „Der Hexenprediger“ (1883)**) und Die „Geschichten aus Hinterpommern“ (1891)**), wesentlich realistischer, in der Charakteristik noch feiner und in der Psychologie tiefer.

*) Leipzig, Verlag von Bernhard Schlicke.

**) Berlin, Verlag von Gebrüder Paetel.

So oft Hoffmann auch seine alten Motive wieder aufnimmt, der Charakter ist ein anderer geworden, das Schicksal sieht hier ernster aus. Haben die Mädchen von Korfu oft mehrere Bewerber, zuweilen die ganze vornehme Jugend ihres Landes, aus der sich ihr Herz in freier Wahl den Herrn erkiesen kann: an den einsamen Küsten und Landen, in denen die nordischen Novellen meist spielen, ist das Herz der Frauen gewöhnlich auf einen Einzigen angewiesen, der sie finden oder unglücklich machen muss. So auf Helgoland, so in Mörkedal, dem norwegischen Dorfe, so auf dem Inselchen zwischen den Schären. Wer wird Inga, das Pflegekind des alten Pastors wohl nehmen von den Fischern im Dorfe, denen sie ja doch viel zu gebildet ist? Und auf wen sollte wohl der Sohn des neuen Pastors verfallen, als gerade auf sie? Denn wenn auch an jungen Leuten beiderlei Geschlechts im Dorfe kein Mangel ist, diese beiden in derselben Natur gross gewordenen Herzen, diese in derselben Kultur aufgezogenen Geister, sie sind doch vereinsamt und mit Naturnothwendigkeit auf einander angewiesen. Dass sie das nicht instinktiv von einander wissen und sich hinterher in kindischem Trotz verschliessen, das wird ihr Schicksal. — Was weiss Mildrid, die Tochter des alten Fischers vom Manne, ehe sie Nils Thoresen ihren Lachs verkauft und von ihm geküsst wird? Und ist nicht Perke das mutigste Weib auf Helgoland, wie Hans Frank der stärkste Mann? Hier ringt sich bereits eine Individualität aus den naiven täppischen Gesellen heraus, denen der Gemahl zugleich Bundesgenosse ist gegen die übrige Gesellschaft, zunächst freilich vor allem gegen die Feindseligkeiten der Natur. Und in diesem Sinne trifft dasselbe auch auf die Liebespaare im „Landsturm“ und im „Teufel vom Sande“.

Die Tugend der Phäaken ist neben ihrer Schönheit, ihre Klugheit und feine Bildung. Eine Anzahl von

Geschichten spielt in Schlössern und Burgen, in denen wie in Shakespeares Lustspielen die übermütigste Laune Wirklichkeit werden kann, wo der verwegenste Gedanke sich hervorragen darf, wo eine allgemeine Freiheit herrscht, und der Sieg den Helden doch am Ende von den Göttern in den Schoss gelegt wird, auch wenn er geschlafen hat. Die Tugend der Leute vom Ost- und Nordseestrande aber ist ihre Treuherzigkeit und ihre seelische Keuschheit. Ihre Konflikte entstehen, indem sich jene bis zum Trotz aufbäumt und diese eine Verständigung zweier Liebesleute, auch die von Mutter und Sohn, im entscheidenden Augenblicke unmöglich macht. Hoffmann versteigt sich hier sogar zu grossen Charakteranlagen, im allgemeinen aber bleibt er in den Niederungen schlichter Herzenseinfalt, die er ergötzlich schildert, wenn sie etwa mit anderen Gefühlen in Konflikt kommt und doch mit der Sicherheit eines Kindes nach ihrem ersten Instinkt handelt; z. B. beim Lotsen August Ruhnke, der hinaussegeln wollte, seinen Nebenbuhler, den schönen Georg, der ihm das Herz der Luise Torgelow stahl und eine besseres Boot hat als er, über den Haufen zu fahren, aber als der Sturm kommt, und der Feind in Todesgefahr schwebt, ruhig an sein altes Geschäft geht, Schiffbrüchige zu retten: „Ja, denn helpt dat nich, wat sin möt, möt sin". — Als Hans Frank freien will, findet er die Perke von Helgoland gerade dabei beschäftigt, eine Ziege zu melken, befreit sie aus einer Verwickelung, begleitet sie bis an ihr Haus, und erst hier angekommen, sagt er ihr einen guten Morgen; dann geht er an den Rand des Oberlandes, legt die Arme über die Brustwehr, spreizt die Beine und steht einige Stunden lang in stummer Betrachtung des Meeres; endlich sagt er ruhig zu sich: „Ja, warum sollte ich sie nicht heiraten"? Dann geht er wieder zu dem Mädchen, ihr seinen Entschluss mitzuteilen, sie aber entflieht ihm, begiebt sich ebenfalls an den Rand des Felsens, setzt

sich nieder, starrt eine Weile in die Ferne und sagt dann ruhig: „Ja, dann muss ich ihn ja wohl heiraten“.

Ihre heiligsten Gefühle haben diese Leute alle im tiefsten Herzen verschlossen. Die germanische Verschämtheit, die schon in alten Poesieen tragische Situationen geschaffen hat, ist die See, die Inga und Halvor nicht zusammen kommen lässt. Als der Hexenprediger zum ersten Male einer ganz reinen Unschuld gegenübersteht, da ist sein erstes Gefühl eine grosse Scham: „Ich aber meinte, ihre Augen vermöchten mir tief ins Herz zu schauen, und ich schämte mich bitterlich, dass ich an ihr gezweifelt“. Zweimal behandelt der Dichter die Tragik der kindlichen Scham gegen die eigene Mutter, in der Novelle „Ruhm“ und in dem Roman „Der eiserne Rittmeister“. In diesem Romane entstehen fast sämmtliche Konflikte aus „der stolzen Scheu“, eine Liebe zu bekennen, so dass sich die Herzen verschliessen und zu verunglücken in Gefahr sind; und des Dichters spezielle Aufgabe war es hier, im einzelnen zu zeigen, wie wunderlich sich in all den verschiedenen Naturen „die verschämte Sehnsucht nach Liebe äussert“.

Die Erkenntnis dieses trotzigen Schamgefühls wird geradezu für Hoffmann der herzenenträtselnde Weisheitsstein, und jedenfalls ist er immer eher geneigt eine verschämte Güte zu sehen als eine wirkliche Niedertracht. In diesem Punkte zeigt er nicht nur seinen deutschen Sinn, er zeigt auch sein eigenes goldreines Herz, das mit der Unschuld des Kindes das Böse nicht glaubt und damit abgeschafft hat.

Der Kardinalfehler aber, den man Hoffmann oft aufmutzen muss, ist, dass er sich die Macht des Wortes und der Belehrung doch gar zu gewaltig denkt. Handelt es sich um naive und junge Leute, deren Herzenskonflikte ja auch in Wirklichkeit nur aus ihrer Unkenntnis von Welt und Menschen stammen, dann kann man das noch hinnehmen. Ausgeprägte Charaktere

aber lassen sich selbst durch Schicksale nicht von einem Tage zum andern umkrämpeln. Hoffmann hat gewiss alles gethan, um die Sinnesänderung seines alten Sturmhöfel, neben dem Hexenprediger seine grösste Gestalt, zu motivieren, ohne dass es ihm gelungen wäre, diesen Helden glaublich zu machen. Der Dichter kann sich auf Kleist's „Michael Kohlhaas" berufen; aber hier befindet er sich in derselben nachteiligen Lage wie gegen Keller mit der Novelle „Die vier Büsserinnen". Die Sinnesumwandlung Kohlhaasens geht in andern Dimensionen vor; sie geschieht nur äusserlich, in Wirklichkeit springt er mit seiner harten, unbeugsamen Individualität ins mystische Land, wo er sie rein und gerechtfertigt erhalten kann, — einer der tiefsten Blicke, die Dichter je in die Menschenseele gethan haben. Ein Kampf, wie der, den Kohlhaas und Sturmhöfel auskämpfen, stumpft nämlich eine Individualität gar nicht ab, sondern verschärft und verbittert sie nur. Bewundernswürdig aber ist hier, wie im „Hexenprediger" die Schilderung einer unter schwerer Schuld und Furcht stehenden Seele, die Furcht und Schuld so lange von sich wegjagt, bis sie ermüdet ihr um so sicherer anheimfällt. Das Charaktergemälde dieser beiden Männer ist wahrhaft gross und wie in einer alten Schicksalstragödie ist hier das dumpfe Heranrollen eines Fürchterlichen, Unabwendlichen, weil schon Geschehenen dargestellt. Und hätte sich Hoffmann nicht durch einen liebenswürdigen, aber doch menschenverkleinernden Optimismus zu einer Verschiebung aller psychischen Voraussetzungen und poetischen Verhältnisse verleiten lassen (und das leider nicht in diesem Werke allein), wir hätten neben den vielen wunderschönen, reizvollen und anmutigen auch eine bedeutende Leistung von ihm. Dies ist der Punkt, an dem der poetische Pädagogismus unbedingt in Unnatur und Unkunst umschlägt. Der Pädagoge muss von Berufswegen in Bezug auf Menschen

Optimist sein, d. h. er muss den Glauben an die Erziehungsfähigkeit der menschlischen Seele besitzen, sogar inneralb zweier oder dreier Lustra. Der Poet und der Psycholog aber muss wissen, dass es in der Welt einen Teufel giebt, und der heisst Logik der Thatsachen, dass es also doch einen „Fluch irgend einer Stunde giebt"; und Hoffmann war zu dieser Wissenscheft um so eher verpflichtet, als es für ihn den Segen irgend einer Stunde giebt.

„Dieser Segen irgend einer Stunde" ist der psychologische Kardinalfehler Hoffmanns, der in grösseren Romanen zu einer wahren Plage wird und Einem den Genuss seiner schönsten Dichtungen verleiden kann. In dem Punkte wird er von seinen ernsteren Zeitgenossen einzig von Ernst von Wildenbruch übertroffen, bei dem sie freilich noch peinlicher wirken, weil sie sich im Drama finden; dafür erkennt man sie aber deutlicher bei Hoffmann wegen seiner lichteren Darstellung. Die Läuterungen und Änderungen vollziehen sich bei ihm alle in einer Stunde, ja zuweilen sogar in einem Augenblick. „Und da war's, als ob auf einmal ein warmer Quell sich in meiner Brust gelöst habe", „Von diesem Augenblicke an, weiss ich es, wie durch eine göttliche Verkündigung" . . . „Und nun ist's gut, nun fallen die Ketten der grüblerischen Selbstqual von mir ab, ich atme wieder frei" . . ., „Ich bin ein Anderer geworden in dieser kurzen Zeit, dass ich in der Stadt verweile" (gerade ein Tag), „Und mit diesem einen Augenblick ist all mein Erkennen anders geworden", „In diesem einen Augenblick ward es umgeschaffen zu einem gesunden und ganzen Herzen". Die Beispiele sind alle aus dem Rittmeister; aber sie finden sich überall, wo seelische Kämpfe sich abspielen sollen. „So hat diese Reise Sie gewaltiger verwandelt, als irgend zu hoffen war," sagt Sturmhöfel zum jungen Deinhardt. „Nein" antwortete er

„nur eine Schale hinweggestreift, die den Kern verhüllte“, und mit diesem einen einzigen Wort merzt Hoffmann einen ganzen Seelenkampf aus. Denn die Menschen entwickeln sich nicht, indem sie Hüllen abstreifen, sondern indem Altes in ihnen erstirbt und neue Keime aufspriessen und namentlich, indem Leidenschaften und Konflikte in ihnen zusammenprallen, die das eine oder andere bewirken, falls sie sie nicht zu Grunde richten. Kann Hoffmann sich dieses Notbehelfs nicht mehr bedienen, dann hilft er sich mit einem treuherzigen Ausruf seines Helden, dem er gerne glaubt. „Gott weiss, was es mich gekostet hat.“ Gott freilich mag's wissen! Aber wir? Wir glauben es am Ende der Elsbeth auch, aber weil wir's glauben müssen, können wir es nicht mit erleben. Hier sehen wir leider oft, dass den Erzähler in solchen Fällen seine natürliche Poetenredlichkeit verlässt. Denn Hoffmann kennt seine Schwäche und leistet an psychologischen Ausflüchten das Menschenmögliche. Zuweilen freilich ist seine Naivetät, mit der er uns etwas aufbinden will, so köstlich, dass wir verzeihend lachen z. B. bei der Psychologie der Urte im „Landsturm“ und mit ihm froh sind, über die bedenkliche Stelle doch irgend wie hinweggekommen zu sein, uns also wieder ungestört seiner Schönheit und Heiterkeit erfreuen zu können.

In einem einzigen Falle freilich ist ihm die grosse Kunst der Charakterdarstellung bis zu Ende gelungen, nämlich im „Hexenprediger“, der darum auch an der Spitze aller seiner Gestalten steht. Das erreichte er, indem er ihn mit seiner eigenen mittelalterlichen Naivetät schilderte und entwickelte; und da es die Schönheit und die Sinnlichkeit einer im Kern gesunden, aber durch die Verblendungen der Zeit irre geleiteten Natur ist, welche den Konflikt und die Lösung geben, so konnte Hoffmann dieser Natur ganz Herr werden, indem er nur sein ursprüngliches Dichterproblem ein wenig erweiterte. Die Macht der Wollust war in

Bartholomäus' Seele gefallen und die Keuschheit eines reinen Kindes, das selbst in der grossen Schaar der reizenden Mädchengestalten Hoffmanns noch einen hervorragenden Platz verdient, muss ihn wieder von sich erlösen. Das Venus- und Tannhäuser-Motiv ist hier also auf einen protestantischen Pfarrer des sechzehnten Jahrhunderts übertragen und alles auf rein seelische Vorgänge beschränkt. Zuletzt aber ist die Sünde des Hexenpredigers doch wieder nur Unwissenheit und hier sogar echte, historisch beglaubigte Unwissenheit. So brauchte der Dichter in diesem Falle nicht zu straucheln.

VI.

Die wahrsten Konflikte, die echtesten Menschen und wahrhaft ergreifende Schicksale finden wir in Hoffmanns Schulgeschichten „Iwan der Schreckliche und sein Hund“ (1889)*), „Ruhm“ (1891)**) und „Das Gymnasium zu Stolpenburg“ (1893)**). Der Held aller dieser Novellen ist der Hoffmann'sche Idealismus in seiner Hilfslosigkeit und ihre Tendenz, die Erziehung dieses Idealismus zum praktischen Leben und zur Anteilnahme an den Aufgaben des neuen Staates. Am reinsten tritt diese Tendenz hervor in der durch ihre Schlichtheit ergreifenden Erzählung „Publius“, deren Held, Gymnasialoberlehrer Martin Löwe, durch die Geburt und Schicksale seines Sohnes der Welt, und damit der Menschheit wieder gewonnen wird. „Der Philologe schlief, der Mensch war aufgewacht. So gewaltig rächte sich die lange verhöhnte Natur“. Der Sohn ist schon in der Wiege den Musen Hellas' und Roms geweiht, da erlebt der Oberlehrer den ersten Schmerz, der kleine Titus zeigt gar keine Anlagen für

*) Stuttgart, Leipzig, Berlin und Wien, Deutsche Verlagsanstalt.
**) Verlag von Gebrüder Paetel in Berlin.

die klassischen Studien und muss unter die Böotier auf die Realschule geschickt werden. Bald sinkt er noch tiefer in die Barbarei, indem er „aus dem Stande der Philosophen in die Kriegerkaste hinabsteigt". Das hat den Vaterstolz des Alten gänzlich geknickt, aber seine Liebe nicht berührt. Da kam das Jahr 1870, der Sohn, der nur noch als sein „armer, dummer, lieber Junge" fortlebt, wird eingezogen, und der alte Löwe fängt an, moderne Geschichte zu studieren und die Tagesereignisse in den Zeitungen zu verfolgen. Und als die schwerste Stunde herankam, die ihm die Nachricht von dem Heldentode seines Titus überbrachte, da hat das Leben, da hat sein Herz den Sieg errungen über den Staub der Wissenschaften: „Und er ist doch einer von den unsern gewesen!" In eben dieser Stunde entdeckt er auch nach mehr als zwanzigjähriger Ehe das Herz seines Weibes, das sich mit dem seinen zum erstenmale in einem grossen Leide trifft.

Diese Gymnasialgeschichten könnten in ihrer Mehrzahl nicht einfacher in der Komposition, nicht schlichter im Ausdruck sein, der nur in einigen wenigen Stellen durch die Uebertreibungen der Hoffmannschen Ironie (besonders in der „Handschrift A") seine poetische Wahrheit verliert. Verglichen mit den Konflikten, Handlungen und Charakteren dieser Dichtungen sind die aller andern konstruiert, erträumt und zusammenfabuliert. Hier siegt sein Realismus, der sich durchaus mit idealistischen Tendenzen verträgt, wenn dieser aufrichtig und jener erlebt ist. Dafür könnte „Die Reise nach Athen" ein Paradigma abgeben. Sie hat zum Gegenstande das Opfer, das der Oberlehrer Kanold auf den Altar der idealistisch-klassischen Kunst niederlegt. Das durch Jahrzehnte gesparte, für eine Reise in das Land seiner Träume bestimmte Geld soll seinem Jünger und Schüler Wolfgang Freyhold zufliessen, damit er durch die Anschauung der klassischen Schönheit

sich von den Pfaden des Realismus fort und der realen Kunst wieder zuwende. Dies Opfer ist der realistische Teil der Novelle; die Träume und das Herzblut um ein verlorenes Leben sind echt. Charakteristisch in dieser Novelle ist ein kleiner Zug in dem Gemälde des Malers Freyhold, wie sich nämlich schalkhaft in das banal-realistische Bild die Schönheit in Gestalt eines kleinen, in einem Sack wie in einer Nonnenkapuze gehüllten Kinderköpfchens stiehlt, dessen lachende Augen schelmisch zwinkernd aus der Vermummung herauslugen. Hoffmann weiss wohl, dass es etwas Hässliches und Schlechtes auf der Welt giebt, aber irgend wo aus einer Nonnenkapuze, das ist seine feste Überzeugung, sein Idealismus, müsse ein lachendes Engelchen von Schönheit und Unschuld herausprotestieren. „In jeder Strassenrange steckt ein regelrechter Engel mit Flügeln und allem Zubehör, nur oft ein bischen sehr tief drinnen, aber wer den Blick hat und vor allem den rechten Augenblick zu fassen weiss, der spürt es schon aus und holt es heraus, dass dann auch die Kurzsichtigen und Blinden es sehen können“. Ein Idealismus, der übrigens eben so liebenswürdig als bescheiden ist. Der eigentliche Kunst- und Lebensidealismus, der nicht bloss Schönheitskult treibt, tritt fordernd, ich möchte fast sagen, mit einem kategorischen Imperativ auf und ist jedenfalls immer rhetorisch wie derjenige Schillers, Dantes und Byrons. Der grosse Idealismus ist schlechterdings tendenziös, und in diesem Sinne sind viele Naturalisten, besonders Zola, weit idealistischer als Hoffmann und die älteren Dichter der lebenden Generation. Man ist nicht Idealist, weil man Ideale hat. Der liebenswürdige Humorist ist weit entfernt mit Schiller zu sagen „Das Leben ist der Güter grösstes nicht, der Übel grösstes aber ist die Schuld“, ist er doch nahezu daran, die Schuld selbst zu leugnen, die ja bei ihm immer aus einem Miss-

verständnis entspringt. Es ist ein verräterisches Zeichen für einen hohen Grad von Philistrisität, Idealismus mit Optimismus zu verwechseln, wie unsere idealistischen Kritiker und darunter auch Hoffmanns Freunde mit Vorliebe thun. —

Rührend ist in den Schulgeschichten der Augenblick der Erkenntnis der alten verlorenen Idealisten, die gar nicht merken, wie sie vom Leben gefoppt werden, und dass längst nicht mehr existiert, wofür sie ihr Leben unter Entbehrungen weihen, dass nur ihnen fehlt, was sie in Stolpenburg so sehnsüchtig schmerzlich vermissen. Mit neunzig Jahren, wenn er aufs Neue spart, kann Kanold doch noch die Reisen machen. „Sophokles war neunzig Jahre alt und schrieb den Oedipus auf Kolonos sagte er, den Stift niederlegend, und ich sollte dann nicht einmal mehr geniessen können“? Aber nein! Sein Idealbild straft ihn Lügen. Er braucht nur einen Blick in den Spiegel zu thun, um zu erkennen: „Nein, ich bin kein Sophokles, kein Hellene, kein ganzer Mensch, der sich ausleben durfte in Lichtfülle und Heiterkeit. Ich bin ein königlich preussischer Schulmeister in Hinterpommern“. Die Selbsterkenntnis des Idealisten kann nicht grausamer sein!

Das zweite Grundmotiv dieser Novellen ist die spezifische Tragik des Lehrers. Auch in diesem Berufe, so simpel er erscheint, giebt es Geheimnisse und Probleme. Der Eine ist ein Träumer, und ihm beugen sich die Seelen der Schüler; der Andere experimentiert mit allen Systemen und Disciplinen und ist mit Leidenschaft seinem Beruf ergeben, aber er kann nicht die dürftigsten Erfolge erzielen. Das macht, der Eine ist „von allen Männern der Einzige, ganz fest in sich selber, der einzige Mann, der kein Schwanken und kein Fragen kennt, der einzige mit vollem Glauben, mit stolzer, unverlorener Seele“. Sein Idealismus fällt wie ein verklärender Lichtstrahl auf alle Gestalten, dass sie schliesslich

selbst von seinem Schein geblendet sind und nun sein wollen, wofür sie gelten. Der Idealismus als pädagogische Disciplin, darin verrät sich der eigentliche Hoffmann, seine innerste Kunsttendenz. „Bei aller Erziehung der Kinder und der Menschheit kommt es zuletzt doch einzig darauf an, die Gewissen kitzlich zu machen. . . . So gewöhnt man sich langsam die Tugend an". Tritt dem Zeichenlehrer Munk die Gemeinheit einmal entgegen, dann „sieht er dies Böse, dies Unreine mit grossen verwunderten Augen an, wie etwas Fremdes, Unbegreifliches, und er wendet sich still davon ab als von einer Sache, zu der er keine Beziehungen findet. Er bekämpft es nicht, er lehnt es ab, er schweigt es tot".

Der pädagogische Misserfolg der Lehrer hat zwei Ursachen. Die eine entspringt aus ihrer künstlerischen Freude an dem, was sie als Lehrer unterdrücken müssen und der Schwäche sich da unterzuordnen, wo sie beherrschen sollen. „Nichts Holderes, Frischeres, Vollkommeneres als so ein wilder Junge mit seiner täppischen Kraft, seiner trotzigen Eigenart, seiner sprudelnden Unart. Und so ein wackeres Gemälde soll man ändern, in seinem heiligen Wachstum verbiegen und beschneiden wollen, statt die freudig wuchernde Natur in ihm staunend zu verehren? Ich liess die schöne Natur freudig wuchern bis sie mir gründlich über den Kopf gewachsen war". Das ist das Lehrerproblem Bellings, der von seinen Schülern Iwan der Schreckliche genannt wird, wie es das Problem des Lehrerdichters selber war, der in seinen Gedichten über diesen Antagonismus in seiner Natur allerlei lehrreiche Betrachtungen anstellt. Es ist zugleich sein Dichterproblem, aber dennoch gehört diese Novelle, die kapitelweise recht banal ist, nicht zu seinen besten Arbeiten. Der zweite Grund des erzieherischen Misslingens ist „der Mangel an der Fähigkeit, etwas aus sich zu machen", wenn dem Lehrer „die Kunst fehlt der Selbstdarstellung", und wenn er

es nicht versteht, sich eine „Würde zu geben". Das ist das Schicksal des alten Röber, dem es wie einer ganzen Reihe Hoffmannscher Helden eine Pein ist, „sich als Gegenstand der Verehrung für irgend Jemand selbst für Knaben hingestellt zu sehen", und der sich „so vielfach zerzupft und geduckt hatte, dass sie ihn notwendig für ihres Gleichen ansehen mussten". Und als er alles versucht hat, da erst erkennt er, dass es nicht an den Methoden, dass es an ihm selber lag, weil er alles, Liebe, Methode, Wissen und Eifer, nur das eine nicht besass, von dem jeder Erfolg in der Schule abhängt, den Glauben an sich selbst, an seine Würde und Höhe. Ein simpler Dorfschulmeister kann es ihn lehren, der freilich in seiner Haltung „ein mimisches und plastisches Meisterwerk" ist. Dies gerade war ihm das Unmögliche „sein eigenes Bild mit einem Strahlenschein sich zu verklären", denn „er stand vor sich selber alle Zeit arm und klein". Die Todesstunde endlich gab ihm diese Würde und Höhe, „der müde Mann hatte seine Methode gefunden" und die Seelen bezwungen. Diese Todesstunde, ein Stück von feierlicher Poesie, ist zugleich ein Höhepunkt der Hoffmann'schen Kunst; wie denn in der ganzen Welt seiner Dichtung niemand lebt, dem er so tief und so sicher ins Herz geblickt, als diesem alten Röber, der fast mit Haut und Haaren und allen Fasern in die Novelle gestellt ist. Er ist am meisten aus der Nähe gesehen. (Erfüllter Beruf).

In diesen Schulgeschichten giebt es keine poetische Ferne mehr. Aber hier erfüllt Hoffmann im höchsten Sinne seinen Dichterberuf als Seelen-Enträtseler, als Seher verschlossener, unsagbarer Leiden, und grade hier, wo er seinen Kunstidealismus am lebhaftesten verteidigt, ist er am meisten ergriffen von der Wahrheit, wie von der Gegenwart. Im weiteren Sinne aber, indem er hier Typen eines modernen Standes zeichnet, wird er

vom Arrangeur zum Eroberer im Reiche der Dichtung. Denn er hat sich eine Klasse von Leuten entdeckt, die bisher wegen ihrer Pedanterie, Trockenheit und Unscheinbarkeit fast poesieunmöglich schienen.

VII.

Die Sammlung „Von Frühling zu Frühling“*) (1889) ist dasjenige Buch Hoffmanns, das am meisten durch den persönlich intimen Charakter der Darstellung anzieht und in diesem Punkte wichtiger und reizvoller ist als seine Lyrik. Denn sie ist lyrischer als seine Lyrik, die bei ihm vielmehr Naturanbetung und herzliche Freude an den Menschen und ihrem Treiben, zumal wenn sie recht thöricht verliebt sind, als orgiastische Leidenschaft zur Grundstimmung hat. In diesem Buche ist Hoffmann so ganz er selbst, und als er selbst so vollendet künstlerisch, dass von ihm aus alle Verehrung und Erkenntnis des Dichters gehen muss. Hier atmet jedes einzelne Blatt gleichsam seine ganze Liebenswürdigkeit und seine ganze Naturfreude aus. Es ist seine lyrische Prosa, und man hat das Gefühl, als ob er selbst in jeder einzelnen der zwölf Erzählungen der Held sei.

Hoffmann ist ein seltener Stilist, dessen mondscheinklare Diktion und anschauliche Bildlichkeit an unsere Klassiker erinnert und ihn in die Nähe von Keller und Heyse rückt. Er ist zugleich ein bewundernswürdiger Maler der Natur. Die Landschaft verlebendigt sich unter seinen Händen, sie bekommt den intimen Reiz der Jahreszeit und der Zone, und die Stimmung des Menschen, so lange sie einheitlich bleibt, weiss er in diskreter Weise zu verbildlichen. Seine Figuren sind alle so gruppiert, dass man zuweilen den Eindruck erhält, besonders in seinen südlichen Novellen, als wäre in irgend einem Museum eine Schaar göttlicher Gestalten

*) Berlin, Verlag von Gebrüder Paetel.

lebendig geworden und führte nun eine heitere Komödie oder auch ein ernstes Schauspiel auf. Hoffmann kommt ihnen immer von ihrer Bewegung aus bei — er charakterisiert seine Personen damit, dass er darstellt wie sie ausschreiten. An ihren Schritten erkennt man sie, wenn sie ihre Worte Lügen strafen: Die sanft hinwandelnden Phäaken, die breitbeinigen Nordländer, den steifnackigen Bauern Sturmhöfel, den breiten, weichbeschaulichen Hexenprediger, den bramarbasierenden Rittmeister und die schwachen, leidenden Lehrer der Gymnasialgeschichten. Das ganze Memorandum des Zeichenlehrer Spilling charakterisiert ihn nicht so gut, abgesehen davon, dass es ihn zuweilen in schiefes Licht setzt, als die eine Bemerkung: „Er hatte sich eines Tages angefunden wie ein verlaufener Hund und war da geblieben," und dann „war er am Platze stehen geblieben, wie ein alter Regenschirm, zu dem sich kein Besitzer meldet".

Hoffmann zeigt uns seine Schönen am liebsten in irgend einer reizvollen, anmutigen Bewegung: die Gertrud im Hexenprediger, wie sie im kindlichen Spiel mit ihren kleinen Brüdern Rosen wirft, Brigitta von Wisby im wilden Ritte mit den schnaubenden Rossen Botairs; er belauscht die Barbarina, während sie Schiessübungen macht, um ihr heiliges Amt der Blutrache zu erfüllen und nie ist ihm dichterisch wohler, als wenn er seine Mädchen und Frauen durch die Wasser rudernd oder über das Eis hüpfend, im Gefolge einer Prozession oder sonst irgend wie in einer anmutreichen Bewegung, sei es im Ernst, sei es im Scherz, darstellen kann. Er vermerkt es bedauernd, dass so viele herrliche Kraft und Grazie und Gewandtheit vor der blinden Natur ungenossen verschwendet und von keinem sinnvollen Menschenauge freudig erfasst wird. Fast alle Bilder ruhender oder handelnder Frauen sind wie für Pinsel und Meissel gezeichnet:

„Zwischen den Säulen hervor trat eine weibliche Gestalt, stieg langsam die Treppe hinab und wandelte zwischen den silbernen Büschen hin bis an den Rand des Wassers. Einige Stufen führten auf's Eis; mit einem ruhigen Griff legte die Frau Schlittschuhe an ihre Sohlen und schwebte über die schimmernde Fläche dahin. In den anmutigsten Schwingungen wiegte sie sich und glitt mit vogelhafter Schnelligkeit auf den See hinaus. Eine dunkle Pelzjacke schmiegte sich fest an ihren schlanken Wuchs, ihr Gesicht umrahmte und verhüllte grösstenteils ein dunkelrotes feines Tuch, dessen Enden leicht wie Wimpel hinter ihr her flatterten. Von weitem sah es aus, als ob sie mit jedem Zuge dem Wasser entgegeneile oder schon darüber schwebe, wie ein auf der Luft ruhender Vogel oder wie in einer unsichtbaren Wolke schwimmend."

Die Plastik der Darstellung kann nicht reiner sein. Man sieht an diesem einen Beispiel, wie Hoffmann, und darin gleicht er den Dichtern der alten idealistischen Schule, die die Welt von aussen als Bild, nicht aber von innen heraus als Leidenschaft, Wille und Seelenstimmung, auffasst. Diese Schule hat nur zu oft Malerei mit Dichtung verwechselt und die apollinische Kunst der Hellenen ohne weiteres in die moderne Welt übertragen wollen. Anschaulichkeit war das höchste poetische Gesetz, während es nur ein Gesetz neben andern ist, und wenn es mit der Ausschliesslichkeit von ehedem herrscht, der Poesie den Lebensodem nimmt.

Das lieblichste Bild aus der ganzen reizenden Welt Hoffmanns ist wohl die Schilderung der über ihren Beeren eingeschlafenen Inga:

„Es geschah nun, dass er etwas Farbiges durch die Bäume schimmern sah, und als er der auffallenden Erscheinung nachging, erblickte er mit nicht geringem Schrecken in so verborgener Waldeinsamkeit ein höchst niedliches junges Kind, das da anmutig in tiefem Moose ruhte. Die weichen blonden Haare flossen frei über den rechten Arm, auf den ihre schlummernde Stirn gesunken war, so dass ihr Mäulchen gerade über dem köstlichen Erdbeerstrome schwebte. Die Lippen aber bewegten sich unablässig im Traume und schienen leise nach dem süssen Labsal zu schnappen, das ihnen durch den ungerufenen Schlaf entzogen war . . . Der Knabe seinerseits war beinahe eben so rot, blickte sich misstrauisch in den Büschen um, und erst als er sich wirklich mit der Schläferin

allein sah, wagte er aus ehrfurchtsvoller Entfernung das ihm unvermutet aufgebaute Bild eingehender zu betrachten . . . Es lag eine so tiefe Stille unter den Blättern, dass er ernsthaft zusammenschrack, als es auf einmal in dem Laube raschelte, und eine muntere Bachstelze durch die Zweige schlüpfte, ein Weilchen harmlos mit dem zierlichen Schwänzchen wippte und dann rasch und ungeniert einige seitab gerollte Erdbeeren aufpickte. Nach dieser That machte sie sich wieder in das Gezweig, äugte noch einmal das schlanke Hälschen drehend durch die Blätter und verschwand."

Aber die Naschhaftigkeit siegt über die Schönheitstrunkenheit des Knaben, und er isst ihr buchstäblich die Beeren vom Munde weg, bis er ihr schliesslich mit einem vorwitzigen Haarbüschel zu nahe kommt, sie davon erwacht und von nun an einen tiefen, wohlbegründeten Hass gegen ihn hegt, der dann später die Quelle verhängnisvoller Missverständnisse wird.

Hoffmann schreibt einen ruhigen, breiten Beobachterstil, und deshalb kann die Landschaft sich vor unseren Augen ganz aufrollen. Er lagert mit Marsilio bei der wärmenden Wintersonne im Grase am Bergesabhange des sanft, wie in ein Bett, in eine Schlucht geschmiegten, mit Ölbäumen, Cypressen und breitschattenden Platanen hochzeitlich umkränzten Dorfes, und er zaubert so ein liebliches Panorama vor unsere Augen. Die hellenisch italische Landschaft betrachtet er mit homerischem Blick, aber der Natur seiner Heimatlande gewinnt er intimere Reize ab. In der Sammlung „Von Frühling zu Frühling", deren zwölf Geschichten der Reihe nach in den zwölf Monaten des Jahres spielen, kennt er den Zauber jeder Jahreszeit. Da steigen vor unseren Augen reizende Waldlichtungen auf, wir sehen die Wunder des Ostseestrandes in der Nacht der Sonnenwende, wir atmen den betäubenden Heuduft einer Hafflandschaft ein, wir ergötzen uns an den lieblichen Havelseen, und das Meer selbst steigt vor uns auf, wir sehen es in allen Stimmungen, in Sturm und Sonnenschein, und wir lernen schliesslich

die ganze Landschaft so gut kennen, dass wir aus ihr heraus die Menschen begreifen. — In einigen jüngeren Novellen, die freilich noch nicht in Buchform erschienen sind, hat Hoffmann uns auch das Gebirge, ein liebliches Stück der Bozener Alpenlandschaft aufgezeichnet; Arbeiten mit denen er vielleicht in eine neue Stilperiode tritt.

Leicht überwiegt die Landschaftsmalerei so sehr, dass er die Menschen darüber vergisst und fast nur als Staffage behandelt. Sie treten wie aus einem schönen Rahmen hervor und gehören zum Teil selbst noch zur Landschaft, nicht diese zu ihnen; so sehr ist das Landschaftliche bei Hoffmann das primäre.

Die Kunst der Darstellung aber geht bei ihm bis auf den Stil in seinen Einzelheiten. Die griechisch-italienischen Novellen haben die leicht hinfliessende Diktion der griechischen Prosaiker, die in allen Lebenslagen gebildete Haltung, die ironisierende Dialektik eines verfeinerten Volkes und die sanft malende Kunst der Beschreibung. Bartholomäus Wacholtius schreibt in archarisierenden Wendungen seine Gemütserregungen nieder, den pommerschen Novellen steht der sackgrobe Ausdruck gut, der die Bewohner des Landes charakterisiert (besonders in den beiden köstlichen Stücken „Der grobe Pommer“ und „Der Teufel im Sande“); der Stil des „Landsturms“ ist schwerfällig wie sein Held. Die Sätze stehen, besonders im Anfang, immer auf ihrer ersten Silbe, steifnackig, in sich selbst zurückgebäumt: „E i s i g strich der Nordweststurm über die Düne der Nehrung hin von Wasser zu Wasser. . . . M i t t e n in der winddurchwühlten, sandüberflossenen Einsamkeit stand auf der Dünenhöhe ein Häuflein bewaffneter Männer. . . K r a f t v o l l stemmten sie sich gegen den sausenden Wind. . . S t u r m h ö f e l hielt seine Schritte an und lauschte in die Ferne. . . H a l b-v e r w e h t e Klänge drangen von der andern Seite

herauf zu seinem Ohre“ u. s. w. Freilich liegt hierin etwas Gemachtes, aber es zwingt doch in die Stimmung und den Lebensrhytmus dieser Natur und dieser Menschen hinein. Hoffmann hält diesen Ton für die Dauer allerdings selbst nicht aus, er kann sich in der Naturmalerei nicht immer wiederholen, und mit der Landschaft verschwindet ihm auch zuweilen die Person. Grösse hat er nur in der Natur und versteht er beim Menschen nur durch die Natur, mithin versteht er sie bei diesen überhaupt nicht. Ihre Anschauungen giebt ihm zuweilen die Natur, und dann malt er sie auch ziemlich gut; aber ihrer Seele Rätsel hat er nicht entwirrt. Es ist immer schon eine bedeutende Leistung, wenn er von ihnen weiss.

VIII.

Als Lyriker ist Hans Hoffmann am wenigsten er selbst. Der Dichter, der in der reinen Anschauung des Schönen, die ausser ihm ist, das höchste Genügen hat, und der mit seinem Lehrer Belling sagt: „Ich bin nichts durch mich, alles durch euch, durch die Bereicherung, die ihr mir gebt“, er, der nur die fertige Welt sieht, und der also in sich kein Chaos mehr hat: ein solcher Dichter hat auch von sich selbst wenig zu berichten, in ihm werden keine „tanzenden Sterne geboren“, und aus ihm tönt nicht die rauschende Stimme der Leidenschaft. Hoffmann ist auch in seinen Gedichten, der er überall ist, der Mensch der schönen und heiteren Welt, der Humorist, der Erzähler, der Schilderer, der Pädagoge; z. B. in dem kleinen Epos „Der falsche Waldemar“ (1883)*). Ihren Reiz haben die Gedichte in den schalkhaften Idyllen, ihren Charakter in ihrer Tendenz und ihren volksspruchartigen Sprüchen. Im übrigen, und das ist charakteristisch für ihn, ist die Sammlung „Vom Lebenswege“ (1893)*) eine Auto-Biographie

*) Leipzig, Verlag von A. G. Liebeskind.

in Liedern und Sprüchen. Sie erzählt von der jungen Liebe, von der ersten Ausfahrt, wie das junge hoffnungsvolle Dichterherz hinausstürmte:

„Ins Meer, ins freie Meer hinaus“

und wie das Glück an ihm vorüberzog:

„Auf leisen Sohlen kam es gegangen,
Hat leicht wie ein Hauch mir am Busen gehangen.
Es zitterte weiter, entschwand in Fernen,
Ich schaute ihm nach wie bleichenden Sternen;
Noch einmal neckisch blinkt' es zurück;
Und jetzt erkannt ich's; es war das Glück“.

Hoffmann begleitet sich mit seinen Gedichten, wie ein Epiker den Lauf seines Helden. Wir sehen ihn in Italien und Griechenland der Schönheit nachjagen und — den Schönen, die Philologen verlachen und „sich stilgemäss betrinken“. In Rom „auch nicht ein Tag verging, dass ich nicht durchgefühlt, ich bin zu Hause“. Jugend und Schönheitsschwärmerei („wir liebten das schöne Weib im Prinzip“) machten ihm aus der Cäsarenstadt „einen gold übergoldenden Sehnsuchtstraum“.

„Es war eine mystische Offenbarung,
Ein Stück vom Olymp herabgesunken,
Durchsprüht von goldenen Himmelsfunken,
Eine Welt in ewiger Sonntagsfeier,
Wahrheit in heimlicher Dichtung Schleier,
Ein Gnadeneiland in Zauberwogen“.

Aber, „man lebt nicht stets in grünen Sommern“, jetzt kommen die trostlosen Tage, die der Schönheit gesättigte und immer noch Schönheit dürstende Dichter auf dem Katheder und über Schulheften in dem „kimmerischen“ Hinterpommern vertrauert. Vielleicht geht es ihm noch nicht einmal am schlechtesten, die armen Schlingel auf der Schulbank sind ja noch viel schlimmer daran. Aber

„Nur meine Augen wollen hier verschmachten“;

und

„Was einst die Seele süss geschwellt,
In Hinterpommern ist es eingefroren“.

Schliesslich tritt ihm aber die Schönheit gerade hier in Gestalt eines Menschenkindes entgegen:

„Ja weil du schön bist, darum wirst du mein!

— — — — — — — — — —

Für diese Menschen ist die Schönheit Schein,
Für mich des Lebens Inhalt, Zweck und Wesen".

Den Wandlungen dieser Liebe, ihren Kämpfen, Zweifeln und Enttäuschungen bis zum endlichen Siege folgen die Verse des Dichters. Doch zuletzt nach sieben Jahre langer Wartezeit, auf seines Mädchens Haupt haben sich bereits die ersten Anzeichen des herannahenden Alters gezeigt, da heisst die Parole: „Nun heirat oder stirb!" Neue Ausfahrten kommen, der Dichter tritt in's Philisterium ein, wir folgen seiner Ehe, hören das erste Auftreten des neuen Herrn, und wir lernen auch des Lebens kleine Nöte in diesem Hause kennen. Aber das Glück, das ihn hinausbegleitet in die Ferne, es lagert wachend vor seiner Thür. Denn „nur die Sehnsucht war das Glück", und es lebt nur „im Erinnern".

Die Natur des Dichters kommt hier so wenig direkt zum Ausdruck wie in seinen Novellen. Die Gedichte erzählen, schildern, betrachten. Lyrisch sind sie mehr gedacht als empfunden, und wo sie es nicht sind, reden sie die Sprache älterer Sänger, namentlich Goethes, Uhlands und Geibels, aber sie kommen nicht zu einem selbständigen lyrischen Ton. Charakteristisch ist dies Gedicht:

„Das war ein junges Frühlingswehn,
Was leise mein Herz berührte;
Das war ein heimliches Auferstehn,
Was meine Seele spürte".

Es ist wie ein Uhlandsches Anschwellen des Herzens, das gleich wieder matt zusammensinkt, bis es zum Schluss hin noch einmal Leben und Frische erhält:

„Und wenn die Knospen weit und breit
Die Augen aufgeschlagen,
Dann sollst du in der Rosenzeit
Dein Haupt in Rosen tragen".

Aber wenn des Dichters Herz in den Netzen Barbarellas verstrickt ist, oder mit seiner ernsten Geliebten schmollt, dann wird seine Fabulierkunst wach, und er findet auch seinen Ton wieder. Eine Reihe entzückender Mädchengestalten tauchen vor unsern Blicken auf, die seelenlose „Nixe“, die mit ihrer Schönheit hinstirbt, „Angiolina“, die nimmer noch genug gepriesene Blumenkönigin Neapels, „Barbarella“, das schalkhafte Kind, das sich vom Dichter einen Liebesbrief schreiben lässt, dessen Adressat er selber ist. Mit der gleichen Anschaulichkeit stehen die Personen und Verhältnisse seiner Familie später im Gedicht vor uns: Die Braut mit dem Ehrenkranz von grauen Haaren, deren Bekanntschaft wir übrigens schon in dem Cyklus „Von Frühling zu Frühling“ gemacht haben, die Eltern, die Grossmutter des Dichters, seine alten Freunde und Reisegefährten. Diese Gedichtsammlung, die, der Mutter gewidmet, Vater, Grossmutter, Weib und Kind feiert, ist so recht ein Buch der Familienpietät und der Erinnerung und jedenfalls eher als der Subjektivität und des Erlebnisses. Es ist nicht einmal immer die Klippe umschifft, an der die Pietät die Gebiete des Komischen, Kleinlichen und Philiströsen streift; so wenn der Dichter in einem an sich heiteren und hübschen Gedicht sein Weib feierlich wie eine Königin apostrophiert:

„Du willst mich leise tadeln, wundervolles Weib“.

Als Motto schrieb Hoffmann den Spruch Pindars über sein Lebensbuch „Werde, der du bist“. Aber vom Werden ist hier wenig zu spüren, kaum in der Form lässt sich eine Entwickelung erkennen. Denn es ist **ein** Ton, der durch alle Gedichte geht. Auch nicht das Sein ist das Leben spendende Eiland dieser Poesie, sondern das Gewesen, das sich wie ein zarter Hauch über alle Dinge legt. Und wenn es wahr ist, was der Dichter sagt:

„Was ich thu' und was ich trachte,
Alles wird mir zum Gedicht“

so ist das nur indirekt in Bezug auf die Personen und Dinge, die der Dichter verehrt. Denn die Ehrfurcht ist seine Muse, die seine eigene Natur rein passiv hält. Er umschwärmt die Welt wie ein munteres Kind seine Mutter. Dies Verhältnis findet sich sehr schön ausgedrückt in dem Gedicht „Carneval", das ein zartes unpersönliches Miterleben der Carnevalsfeier zur Handlung hat. Mit den Blumen, die er der Schönsten ins Körbchen thut, hat er „leider aus Versehen auch sein Herz hineingelegt":

„Länger ja dies Glück nicht währet
Als der Blumen feinster Duft;
Wenn der Morgen wiederkehret,
Weht nicht mehr die gleiche Luft.

Liebe wars, aus Duft gewebet,
Hoffnung weckte keine Glut;
Nichts verlangt und nichts erstrebet,
Und ein Traum das einzige Gut".

Ihr Leben nehmen diese Gedichte nicht aus der Glut der Leidenschaft, sondern aus den reinen Flammen der Wahrheit, und hierin gleicht der Lyriker Hoffmann dem Lyriker Keller. Es ist kein Falsch in dem Bilde, das von sich der Dichter entwirft, der seine Grenzen kennt und sie sich dreimal selbst unterstreicht. Er hat ein schönes Wort für seine Dichtung, die sie verklärt und zugleich rechtfertigt:

„Und glaub! Du gleichst dem Acker, welcher Regen trinkt,
Und dem der Sonne Regenstrahl die Frucht entlockt".

Denn die Schönheit stirbt nicht
„Und jedes Geniessen zeuget neue That".

IX.

Das Glück, das die deutsche Litteratur in der Novelle und in der Lyrik gehabt, hat sie im Roman und im Drama verlassen. Denn trotz aller grossen Anstrengungen und bedeutender Ansätze ist hier ein voller Wurf nur selten gelungen. Die Deutschen, denen schon die Objektivität zum Roman fehlt, haben es auch

noch nicht zu einer allgemein anerkannten und geübten Technik gebracht. Fast alle unsere Romane, allein auch die Mehrzahl der anderer Völker, sind entweder erweiterte und komplizierte Novellen, (zuweilen hat die Romanidee nur die Bedeutung eines Rahmens wie im „Wilhelm Meister“ und im „Grünen Heinrich“), oder es sind fiktive Wissenschaften, wie im allgemeinen die historischen und naturalistischen Romane, oder sie sind nichts als Lesefutter für die Menge. Ich finde auch nicht, dass der Romancier im allgemeinen den Vorteil ausnützt, den ihm der grössere Raum giebt, dass er sich nun eine verfeinerte und gründlichere Psychologie gestatten dürfte. Einstweilen sind psychologisch die wertvollsten Arbeiten immer noch Novellen und Dramen und gewöhnlich sogar gerade wegen der notwendigen Kürze, die zu einer Unmittelbarkeit des Ausdrucks und zu einem beschleunigten Tempo der Erzählung zwingt. Durchschnittlich steht ja auch in einer guten Novelle gar nicht weniger drin als in einem guten Roman, nur dass sie einfacher ist und zuweilen den klassischen Ausdruck und präzisen Auszug eines Romans giebt. Der Romancier ist im allgemeinen eben nur weitschweifiger und stoffreicher. Es ist übrigens klar, dass eine Dichtungsgattung, deren vorzüglichstes Charakteristikum die Länge ist, sich eben so weit von der Kunst entfernt, als sie bewusst oder unbewusst ihr Hauptgesetz unerfüllt lässt, welches heisst: in der kürzesten Form den tiefsten Inhalt. Die Novelle verhält sich zum Roman wie ein Aphorismus zu einem wissenschaftlichen Buch, dessen Wert gegenüber jenem oft auch nur in der Materialienfülle besteht.

Bei Hans Hoffmann bedeutet der Roman eine Erweiterung des Erziehungsmotivs, das aus einem individuellen zu einem nationalen wird. Die grossen nationalen Konflikte wurzelten für Deutschland in den Charakteren. Gerade die besten waren eine Zeit lang der nationalen

Entwickelung hinderlich. Die Partikularisten, die es nicht begreifen konnten, dass man zugleich Hesse und Deutscher sein könnte, die starren Individualisten, die überhaupt keine Konzessionen machen wollten, und die verfeinerten Kunstmenschen, die das Wort und das Bild höher schätzten als die That, und die in ihrer philosophischen Bildung Kosmopoliten waren. Diese an sich so wertvollen Naturen mussten zum Nationalismus, zur Teilnahme am nationalen Leben erzogen werden. Und das eben wird die Aufgabe der drei grösseren Arbeiten Hoffmanns: „Der Landsturm“ (1892)*), „Der eiserne Rittmeister“ (1890)*) und „Wider den Kurfürsten“ (1894)*).

Der „Landsturm“, den wir schon kennen gelernt haben, ist nur eine etwas grössere Novelle, dem Stoff nach die stärkste und einfachste Arbeit des Dichters, in den Motiven klar und bestimmt, in den Charakteren gross und fest und nur in einigen Nebenmotiven verworren, verfehlt aber in den unmöglichen Umwandlungen, die Hoffmann sich und seinen Lesern aufbindet.

In den beiden dreibändigen Romanen „Der eiserne Rittmeister“ und „Wider den Kurfürsten“ ist der Dichter interessant und anmutig in der Verbindung der verschiedenen Einzelmotive. Denn in diesen Romanen kommen fast alle Erziehungsmotive vor, die er kennt, und sie verbinden sich gut zu einem grösseren menschlichen Gewebe. Da ist der wilde Seybold, der sein Herz nicht zu meistern verstand und in die Kur des alten Rittmeisters, dieses Prinzipienmenschen und Kantianers genommen werden musste, dass er beinahe in das entgegengesetzte Laster verfallen wäre; da ist der junge träumerische Philosoph Hartmut Hammer, der erst in der Stunde der Gefahr zum Manne wird; da ist der alte Rittmeister selbst, der Stockpreusse, der sich im Grunde ebensowenig zu zähmen weiss wie Seybold,

*) Berlin, Verlag von Gebr. Paetel.

und der erst spät begreifen lernt, dass da hinten im Reich auch Deutsche wohnen; und da ist endlich der kranke Stadtphysikus Guggelmann, der, ein Genuss- und Sinnenmensch und ein Verächter preussischer Tugenden, schliesslich doch nicht sterben kann, ohne noch eine patriotische That gethan zu haben.

Im Allgemeinen, um es offen zu sagen, ist der „Eiserne Rittmeister" der Roman eines Goetheaners, der von Geburt Norddeutscher ist, oder des Norddeutschen, der sich zur Goethischen Kultur erzogen hat und der in den Tagen der nationalen Erhebung in einige Ratlosigkeit des Herzens gekommen ist. Hie Preussen, hie Goethe! mochte einmal vor dreissig Jahren der Schlachtruf in Hoffmanns Brust gelautet haben. Der Dichter stand bei Goethe, der Mensch wurzelte in Preussen. Beide wollten nicht zusammenkommen, ihre Vereinigung und Versöhnung, wie wir sie im Roman finden, ist zurecht gelegt, ersonnen, aber nicht gezwungen und nicht erlebt. Eher macht es der Dichter noch schlimmer. Was thut er? Er führt die einzelnen Charaktere ad absurdum und glaubt sie dadurch geläutert zu haben. Er übertreibt sie noch! er bringt sie auf die äusserste Spitze und ruft ihnen lächelnd zu: nun seht ihr wohl; ihr kommt ja doch nicht weiter; aber auf halbem Wege liesse sich schon eine Brücke bauen. Durch diese Uebertreibungen wird die Handlung von der ersten bis zur letzten Zeile unmöglich, und es gehört wirklich die ganze Kunst und der gute Humor unseres Dichters dazu, um den Roman nicht allein lesbar, sondern auch unterhaltend, anregend und geniessbar zu machen. Die Konflikte entstehen zuweilen aus den lächerlichsten Voraussetzungen, z. B. durch den Umstand, dass der Rittmeister sich mit dem blöden und versoffenen Küster umgiebt und ihn in seine gefährlichen politischen Pläne einweiht. Schliesslich aber sind die Hoffmannschen Charaktere auch unwürdig der grossen Aufgaben, die

er ihnen vorbehält, der Rittmeister sowohl, der wirklich nichts Eisernes an sich hat, als auch der trübsinnige Ulrich und der knabenhafte Hartmut. Und endlich klein, weil unwahr, wird der Dichter durch seinen kindlichen, schwachatmigen Optimismus, der die Dinge umbiegt, noch ehe sie zu ihrer Entfaltung gekommen sind, und — d. h. dichterisch gesprochen — umlügt. Kaum ist sein Schiff an eine Klippe gelangt, wo jemand tragisch sterben könnte, und schon sagt der Dichter, dies ist ja gar keine Klippe, es ist das Vorgebirge von Walhalla, wer hier zerschmettert, wird gleich von herrlichen Walküren in Empfang genommen. „Dieser Mann ist schuldig“, sagt Hildegard, die hier einen letzten und höchsten Richterspruch, und den des Dichters selber zu sprechen hat, als der Gang der Handlung an seiner gefährlichen Klippe angekommen ist, „dieser Mann ist schuldig des Verrats an Ihrem Kaiser und Ihrem Reich“; aber fügt sie gleich hinzu: „Dieser Mann ist würdig, für sein Vaterland zu sterben“ (III 170).

Freilich es sind Konflikte der Treue, die Hoffmann darstellt. Sein menschliches Problem lautet: Wie wird man ein treuer Sohn seines Vaterlandes, ohne sich selber untreu zu werden! Dieses Problem wurde akut in den Tagen 1806—13, in denen die beiden Werke „Der Landsturm“ und „Der eiserne Rittmeister“ spielen, in den Tagen von 1866, wie es schon einmal akut war nach dem dreissigjährigen Krieg, zur Zeit, als sich an die Gestalt des grossen Kurfürsten, wiewohl er mit fremden Mächten Verträge abschloss und deutsche Völker mit Krieg überzog, die letzten Hoffnungen einer deutschen Politik und einer Wiedergeburt des verfallenenen Reiches klammerten. Der grosse Kurfürst, sagt Jastrow in seiner preisgekrönten Schrift über die „Geschichte des deutschen Einheitstraumes“, war in seiner Politik nicht nationaler, als irgend ein anderer deutscher Fürst jener Zeit, aber er war derjenige Fürst, mit dessen Staatsinteressen sich am

meisten die deutschen Interessen verflochten. Das ungefähr scheint der Standpunkt Hoffmanns gewesen zu sein, als er den Roman „Wider den Kurfürsten“ schrieb. Dieser Roman ist grösser, einheitlicher und auch reiner als der „Eiserne Rittmeister“. Denn alle Erziehungsaufgaben beziehen sich hier auf den einen Helden, den jungen Wichenhagen, der vom wilden Knaben zum Manne, vom trotzigen Helden zum Patrioten, vom Stettiner zum Deutschen und vom Volksführer zum Volkserzieher gewandelt wird. Diese Motive wachsen endlich in dem einen Knotenkonflikt zusammen, dass Wichenhagen, der die Bürger bisher zum Kampf gegen den Kurfürsten begeistert und geführt hat, plötzlich begreift, dass die deutsche Sache unweigerlich an die Fahne des Kurfürsten geheftet ist, und dass er jetzt nur noch entweder „ein Verräter am Vertrauen seiner Mitbürger oder ein Hochverräter am deutschen Volke“ werden könne, dass aber, je länger er kämpft, „je länger er sich sträubt, desto schrecklicher ihn der Fluch des deutschen Vaterlandes treffen müsse“. Hier, zum erstenmale bei Hoffmann, wandelt sich der Roman in ein Drama. Aber erziehungsfähige Charaktere, die Hoffmann stets zur Voraussetzung hat, sind niemals dramatische Charaktere. Ein Läuterungs-Roman und ein Drama, das ist etwas, das an seinem eigenen Widerspruch zu Grunde geht. Dramatische Charaktere, das sind Charaktere in ihrer Nacktheit, die sich nur aus sich selbst entwickeln und nicht erzogen werden können; humoristische Charaktere, das sind Zöglinge an der Hand des Meisters, die sich führen lassen, und die nicht auf eigene Faust einen Kampf unternehmen. Dieser Wichenhagen ist wie ein Wallenstein und ein Wilhelm Meister in einer Person, — also eine unmögliche Person.

Schlimmer aber ist die moralische Unwahrheit in diesem Roman. Hoffmann ist eine grundehrliche Natur, aber der nationale und der humoristische Optimismus,

der ihn klein macht, verführt ihn zuweilen zu Lügen, die Einen um alle Freude über seine Poesie bringen können. 1677, als Friedrich Wilhelm gegen die Pommern zog, wusste Niemand, wie es 200 Jahre später in Deutschland aussehen würde. Der grosse Kurfürst war der Angreifer, der Kampf war hier Volk gegen Volk, und nie darf die Selbstverleugnung eines Stammes so weit gehen, sich freiwillig zu opfern, weil der Gegner für die Nation oder die Menschheit mehr bedeuten könnte. Denn dann wären ja alle Vaterlandsverräter von 1806 gerechtfertigt, für die auch leicht ein Kampf gegen Napoleon ein Hochverrat an der Menschheit bedeuten konnte; ganz abgesehen davon, dass sich wohl nie ein Konflikt, wenigstens bei starken Naturen, so darstellt. Der Angegriffene, der Charakter hat, muss sich eben vertheidigen; dass ein Kämpfender sich ohne Recht glaubt, ist ohnedies schon eine Seltenheit. Hoffmann scheint die Wunderlichkeit der moralischen Situation gar nicht erkannt zu haben; wie ihn denn sein poetischer Pädagogismus die Dinge weit weniger mit durchringen als nur schauend miterleben lässt. Es ist ihm nicht gelungen, die Helden mit den Wurzeln aus dem Boden ihrer Zeit herauszunehmen; sie sind muntere Zeitgenossen des Dichters und haben auch die Gewissheit von den Dingen, wie sie kommen werden, wie wir, dass sie gekommen sind. Anders sind die Hoffnungen einer nationalen Begeisterung und anders die Erfüllungen. Manche mochten in dem Grossen Kurfürsten etwas wie den Einiger und Vorkämpfer des zerrissenen Deutschlands sehen; aber nur derjenige, der wider ihn kämpfte als den Angreifer Stettins, durfte nicht von dem Gedanken, dadurch einen Hochverrat gegen Deutschland zu begehen, sich erdrückt fühlen. Mindestens hätte dann dieser Konflikt im Mittelpunkt des Romans stehen müssen. Wir mussten ihn kommen, wachsen sehen und vor allem miterleben. Denn nicht etwa, dass die Erscheinung des

Kurfürsten, der im Roman gar nicht auftritt, unsern Helden in seinem naiven Glauben an seinen gerechten Kampf erschüttert — Wichenhagen ist im Gegenteil von Anfang an ein Bewunderer Friedrich Wilhelms; er wird auch nicht in eine nationale Bewegung hineingezogen, aus der ihm der Konflikt erwächst; er erfährt seine Stellung und die Sachlage in ihrem Ernst erst von der Tochter des Kommandanten, der einzig staatsklugen Person im Roman, er sieht plötzlich, an welchem Abgrund er steht, nicht, dass der Konflikt innerlich in ihm entstünde.

Es ist sehr schön ersonnen, aber eben nur ersonnen, wenn es gegen den Schluss hin heisst: „Eine Bürgerschaft, die in Not gestählt wird und in Feuer geschmiedet, soll seinem Throne nahen, ein Volk von Siegern in aller Niederlage“. Denn sie waren beim Beginn der Handlung „kleinmütig und zerfahren, zuchtlos und feige, alle gleich, die Zünfte, wie die Kaufmannschaft. Die waren nicht wert des Grossen Kurfürsten Unterthanen zu heissen“. Aber sie wurden es, sie konnten ein besseres Volk nur im Kampfe gegen ihn werden, und indem Wichenhagen eine Bürgerwehr wider ihn bildete, schmiedete er ihm und dem Vaterlande ein brauchbares Schwert. Das ist die poetische Auslegung einer Nachwelt, aber es ist nicht die Auffassung einer lebendigen Gegenwart, die kämpfend nur an sich selbst denkt.

Wie sehr Hoffmann in seinem patriotischen Hochgefühl auf Kosten der Menschlichkeit arbeitet, dafür bietet dieser Roman ein erschreckendes Beispiel. Der Rektor lässt sich mit seinen Schülern die Oder herunterfahren, um sie durch den Anblick der Schlacht zu stählen, denn es gilt Männer zu erziehen. Bei dieser Gelegenheit wird ihm von einer Kugel ein Arm abgerissen, und er verblutet sich ganz mäuschenstill. „Ich wollte Sie nicht stören bei ihren Signalen und

meine Schüler nicht in dem begeisternden Zuschauen. Ja, es ist so schön, so etwas zu erblicken! Aber es bleibt ihnen ein Besitz für das Leben". Unter dem Gesange der Knaben lässt ihn der Dichter wie viele seiner Helden und Heldinnen einen schönen Tod finden, indem er sie, wenn er mit ihnen nichts mehr anzufangen weiss, gleichsam unter der Schönheit begräbt. Aber das „Ich wollte nicht stören" eines Verblutenden und noch dazu im „begeisternden Zuschauen", das ist mehr, als der Patriotismus rechtfertigen kann, das ist einfach komisch.

Der Reiz der Romane besteht bei Hoffmann vornehmlich in dem, was novellistisch in ihnen ist. Die Handlung ist mit köstlichem Episodenwerk umrankt. Eine Fülle von heiteren Gestalten durchflutet sie, und besonders die kernige Gesundheit und die Frische der Frauen vermag den unwillig und misstrauisch gewordenen Leser wieder umzustimmen. Die Scene, in der zum Schluss des „Eisernen Rittmeisters" Frau Doris, Seybolds Mutter, ihr Herz für den Rittmeister entdeckt und verrät, gehört sogar zu dem Zartesten und Anmutigsten des Dichters, wie diese stille Frau zu dem Prächtigsten, was ihm gelungen. Sie hatten sich einst in jungen Jahren gegenseitig beide betrogen, Frau Doris und der Eiserne Rittmeister, indem sie sich selber treu blieben und ein Verhältnis lösten, das nicht innerlich begründet war; und unter diesem scheinbaren Betrug (denn Jeder glaubt, der Andere hätte ihn geliebt) fühlen sie sich ein ganzes Leben lang bedrückt, bis sich schliesslich ihre Herzen in dem gemeinsamen Liebeswerk der Fürsorge für den wilden und endlich gezähmten Seybold, zusammenfinden. In dieser Scene verrät sich eine Zartheit menschlicher Auffassung, dass sie allein alle die unwahren Konflikte und Wandlungen im Roman Lügen straft; denn sie ist ein Magnet, der den Dichter unweigerlich wieder in die rechten Wege weisen muss.

* * *

Die poetische und menschliche Wahrhaftigkeit Hoffmanns wie die jedes echten Poeten zeigt sich darin, dass er sein Kriterium in sich selber hat und seine Offenheit, dass er es nicht verbergen kann, auch wo es gegen ihn zeugt. —

4. Knut Hamsun.

(1894 und 95.)

Knut Hamsun hat bisher vier Romane herausgegeben, die wie in vier grossen Eilmärschen die letzten Stadien der europäischen Litteratur begleiten, und deren Titel schon wie in vier grossen Schlagworten die vier grossen Bewegungen des modernen Lebens andeuten: „Hunger", „Mysterien", „Neue Erde", „Pan".

Der Roman „Hunger" ist wie ein sozialer Notschrei und steht auf einem Boden mit den Arbeiten der realistisch sozialen Litteratur, ohne ihrer Tendenz zu folgen. Der Roman „Mysterien" ist wie eine Flucht aus dem Elend heraus in eine reinere, geistigere Welt. Mit der „Neuen Erde" kehrt der Dichter zurück zu seiner alten Welt und findet sie komisch. Im „Pan" endlich hat er sich an der Brust der alten Mutter Natur wiedergefunden.

In allen vier Romanen haben wir denselben Helden, einen jungen Mann, dessen hervorstechende Züge seine grenzenlose Gutmütigkeit, sein Mangel an persönlicher Haltung, neben grosser innerer Zerstreutheit die Fähigkeit schärfster, hellseherischer Beobachtung sind, und der in Folge dieser Anlage an moralisch intellektueller Fallsucht leidet. In „Hunger" sehen wir seinen tiefen Fall, seine moralische Erniedrigung durch die Noth. In „Mysterien" erleben wir ein ähnliches Schauspiel in höheren Sphären, es ist der geistige Fall eines geistig zu hoch Gestiegenen, und zwar durch denselben Hunger,

den seelischen Hunger, der aus Mangel an festen Substanzen besteht, und der den Helden in ein „Delirium aus Schwäche“ versetzt. In der „Neuen Erde“ tritt er nur episodisch auf, er ist reiner, aber auch passiver; er handelt nicht, er leidet nur, und hat nur noch eine tiefe Verachtung gegen diese neue Erde, die eigentlich eine veraltete Erde ist, gegen dieses geistige Eiland, das die Heimat von Schurken und Narren ist. Zuletzt im „Pan“ taucht der alte Held noch einmal auf, aber auf anderem Hintergrunde, er fällt auch hier, aber sein Fall ist ein Erlöschen in der Natur, ein Verwehen im Waldeszauber, ein Zurückströmen in seine Elemente; es ist hier ein Fall ohne jede äussere Notwendigkeit, und eben deshalb als psychisches Ereignis am merkwürdigsten.

Dieser Held ist der verlorene, der verlassene, der einsame Mensch, der haltlose und deshalb für die Gesellschaft unmögliche Mensch, dem alle Verhältnisse Not und Qual bringen, den die wirtschaftlichen Einrichtungen verhungern, die geistigen Beziehungen verschmachten, die gesellschaftlichen Zustände vereinsamen, und nur die Natur zur Heiterkeit, zur Ruhe und zu flüchtigem Glücke gelangen lassen. Aber wiewohl ihn seine Tollheit, seine Unpersönlichkeit und seine Schwäche immer wieder aus der Gesellschaft herausschleudern, treibt ihn sein grosses Liebesbedürfnis immer gerade zu ihr hin, doch nur, um ihn aufs Neue dasselbe beschämende Leid erfahren zu lassen. Die Parabeln solcher Lebensläufe schildert uns Hamsun in seinen Dichtungen. Sie sind zugleich typisch und sie erklären, was sich täglich ereignet, und was täglich missverstanden wird.

Aber Hamsun ist noch in einem andern Punkte merkwürdig. Er stellt litterarisch zum erstenmale eine Kreuzung germanisch-slavischen Geistes dar. Von Geburt ein Norweger, hat er im Russen Dostojewski

seinen Meister gefunden, zu den ihn eine verwandte Naturanlage führen musste, und den er zuweilen gar zu auffällig nachahmt. Germanisch ist in ihm die pantheistische Naturliebe, die Keuschheit seiner Naturanbetung und seine Fähigkeit die Natur mitzuleben; slavisch hingegen ist sein mystischer Hang, seine Auffassung von der Gesellschaft und seine Darstellung der Charaktere; und speciell Dostojewski'sch die dichterische Kraft, die flüchtigsten Momente des psychischen Lebens festzuhalten.

Nachdem Hamsun seinen ersten Roman herausgegeben hatte, verliess er, analog seinem ersten Helden, sein Vaterland, ging (ich glaube wieder wie sein Held als Schiffsjunge) nach Amerika und lebte einige Jahre drüben in niedrigen Verhältnissen. Vor etwa zwei Jahren kehrte er nach Europa zurück, und in dem, was er seit dieser Zeit herausgegeben hat, ist er eigentlich erst so recht er selbst. In seinen Werken, die in mancher Hinsicht vielleicht die merkwürdigsten sind, die die jüngste Litteratur hervorgebracht hat, kündigt sich ein neuer Schriftsteller-Typus an, den ich in seinen Schöpfungen zu charakterisieren versuchen will.

Wir haben in seinen vier Romanen: die Tragödie des Magens, die Tragödie des Geistes, die Satire des Geistes und das tragische Idyll.

I.

Die Tragödie des Magens.
(Hunger.)

Der erste Roman Hamsuns „Hunger"*) wäre unleidlich quälend und zugleich unerträglich langweilig, wenn nicht in dem angefaulten Herzen seines Helden die

*) Nordische Bibliothek. No. 17. Knut Hamsun. Hunger. Roman. Autorisirte Übersetzung aus dem Norwegischen von M. v. Borch. Berlin 1891, S. Fischer's Verlag.

zartesten Blumen der Liebe, der Güte und der Unschuld sprössen, wenn nicht sein Leiden auch sein Realitätsbewusstsein so sehr gesteigert hätte, und wenn nicht in seiner Armut so viel Reichtum steckte. In ihm, der zugleich sein eigener Schilderer ist (wir haben hier einen Ich-Roman) lebt nichts von dem Proletarier-Trotz der sozialen Litteratur unserer Zeit, er ist nicht ein Leidender, der plötzlich zum Bewusstsein seines Elends und der Ungerechtigkeit gekommen ist, die ihm widerfährt, er ist kein Fordernder und er ist auch kein Ankläger der Gesellschaft. In diesem Sinne schreibt Hamsun überhaupt keine Gesellschafts-Romane, er steht, wie seine grossen Landsleute Ibsen und Garborg und wie die Russen, mit seinem Helden, also seinem eigenen Ich, wieder einmal vis-à-vis dem grossen Unbekannten im Leben. Er pocht mit ihm noch einmal direkt an die Pforten des Himmels, um sich die Antwort auf die schwere Frage des Warum? zu holen. „Was fehlte mir denn? Hatte der Finger des Herrn auf mich gedeutet? aber weshalb gerade auf m i c h? weshalb nicht eben so gut auf einen Mann in Süd-Amerika? Wenn ich mir's überlegte, wurde es mir immer unbegreiflicher, weshalb gerade ich zum Probierstein für die Launen des Schicksals ausersehen worden. Es war doch ein ziemlich eigenthümliches Verfahren, eine ganze Welt zu überspringen, um gerade m i c h zu erreichen; der Antiquar Pascha und der Dampfschiffs-Expediteur Hennechen waren doch auch noch da“. Und wenn er seine physischen Leiden schildert, dann sucht er keine physiologischen Erklärungen, so scharf er auch seinen Zustand erkennt, und so anschaulich er auch die Schwäche und die Leere seines durch den Hunger ausgehöhlten Körpers schildert: „Ein Schwarm kleiner schädlicher Insekten war in mein Inneres gedrungen und hatte mich gleichsam ausgehöhlt... ich hatte bemerkt, dass, wenn ich längere Zeit Hunger

gehabt, mein Gehirn gleichsam still aussickerte und meinen Kopf leer liess". Aber wie? fragt er sich: wenn es nun Gottes Absicht war, mich gänzlich zu vernichten?! Und er erklärt sich sein Leiden als ein Werk von Gottes (nicht der Menschen) Hand, als eine Folge von Gottes (und nicht der Menschen) Bosheit: „Gott hatte mein Nervennetz mit seinen Fingern berührt und langsam die Fäden in Unordnung gebracht. Und Gott hatte seinen Finger zurückgezogen und Fasern und zarte Würzelchen meiner Nervenfäden waren daran hängen geblieben. Und Gottes Finger hatte ein Loch gebohrt und eine Wunde in mein Gehirn. Aber da Gott mich mit dem Finger seiner Hand berührt hatte, liess er mich und berührte mich nicht mehr, und liess mir Böses nicht widerfahren. Sondern er liess mich in Frieden ziehen und liess mich gehen mit jener Wunde".

Und liess mich gehen mit jener Wunde! Fürwahr man kann kein besseres Bild finden für seinen Zustand. Gott hatte seine Hand auf ihn gelegt, und seine Persönlichkeit war ausgelöscht. Die Sicherheit, der Stolz und die Selbstherrlichkeit seiner Natur war von ihm genommen, und damit auch sein Recht und seine Wahrheit. (Es ist ein typischer Zug aller Helden Hamsuns, dass sie fortgesetzt ohne Grund und ohne Notwendigkeit, aber mit der grössten Aufrichtigkeit zu lügen pflegen.) Und nun wankt er mit der Wunde im Kopf und im Herzen durch das Leben dahin, unfähig, sich je wieder aus seinem Elend zu erheben, bei jedem Schritte in Gefahr, in die nächste Pfütze zu fallen. In dem eben zitierten Worte haben wir den Schlüssel zu seinem Wesen, aus ihm können wir uns alles erklären, seine Thaten und seine Schicksale, seine Leichtfertigkeit und seine Scham, seine Verlogenheit und seinen Fall, seine Albernheit und seine Grösse.

Die Gesellschaft aber trägt, wie man sieht, die geringste Schuld an seinem Leiden. Er ist eine

moderne Abart des Peter Schlemihl, der jedesmal Pech hat, wenn ihm etwas gelingen könnte, und der, wenn ihm etwas gelingt, verthut, was er gewonnen. Er hat kein Zutrauen zu seinem Morgen und sieht ein Recht überall, nur nicht in sich selbst. Er erträgt den Hunger und das Unglück wie einen naturgemässen, verdienten Zustand; ja mehr, seine Lebensansprüche erniedrigen ihn sogar vor sich selbst wie eine Gemeinheit, wie ein frecher unrechtmässiger Begehr („ich spürte wieder einen beschämenden Appetit" sagt er einmal, nachdem er schon ein paar Tage gehungert hat). Er ist empört gegen sich, wenn er andere z. B. einen Redakteur, dem er einen Artikel einreicht, mit seinen Angelegenheiten belästigt, während jeder fremde Anspruch, dem er nicht genug thun kann, ihn demütigt wie eine Schuldforderung. Er findet eine Entschuldigung für jede Schmach, die ihm angethan wird. „Er weiss es ja nicht anders" unterbricht er dann seinen Zorn, und mit diesem einen Wort hat er alles vergessen. Erniedrigt fühlt er sich in seiner Armut nur, wenn sie ihn hindert, Bettlern zu geben und Bedrängten beizustehen. Er kann sich vor Hunger kaum noch halten, aber da ihm eine arme Frau in den Weg kommt, greift er unwillkürlich in die Tasche und wird verstimmt, dass er nichts findet. Wenn ihn ein Kind anbettelt, und er kann ihm nicht einmal eine Öre geben, dann packt ihn der Schmerz, als wäre er plötzlich aus seinem Himmel gestürzt. Wegen seiner verlumpten Kleidung und seines elenden Aussehens glauben die Ärmsten natürlich oft, seine Bereitwilligkeit zu geben, sei nur ein mutwilliger Scherz, und er fühlt sich noch einmal erniedrigt, weil Andere sich durch ihn gekränkt halten dürfen. „Diese stille Duldsamkeit war zu viel für mich; hätte sie geschimpft, es wäre mir lieber gewesen". „Ich habe nicht einen Heller", ruft er ihr nach, „aber ich vergesse dich nicht, morgen vielleicht!" Man achte auf diesen Zartsinn

eines durch die Not Verkommenen, dieses Grandseigneurtum im Elend! „Ich vergesse dich nicht, morgen vielleicht!“ — Seine Wut gegen sich findet keine Grenzen, wenn er Jemanden, der ihm freundlich begegnet, nicht einmal fünf elende Kronen in die Hand drücken kann; dann schilt er sich wegen seiner Armut, legt sich Schimpfnamen bei, „köstliche Schimpfworte“, mit denen er sich vor sich selbst erniedrigt. Niemals aber ist er so rührend, als wenn sein Mitleid mit seiner Demut, seine christliche Ritterlichkeit mit seiner proletarischen Verängstigung in Konflikt kommt, wie in jener wunderlichen Scene bei seinen Wirtsleuten, bei denen er nur noch aus Gnade wohnen darf. Er sieht mit an, wie die Kinder in boshafter Weise ihren alten gebrechlichen Grossvater hinterm Ofen hänseln und will in der ersten Aufwallung dem alten Mann beispringen, wagt aber nicht, sich vom Flecke zu rühren, aus Furcht vor den Wirtsleuten. Schliesslich speit der Grossvater dem einen Mädchen ins Gesicht und alles fällt über den alten Mann her, bis auch der mitleidende Zuschauer sich schliesslich nicht mehr halten kann und zu dessen Verteidigung in den Skandal hineinruft: „Aber, grosser Gott, sie haben ihn ja nicht in Ruhe gelassen“! Und das ist das Signal, dass sich alle jetzt auf ihn stürzen; damit ist seine letzte Willenskraft wie ausgehoben. Welches Wort hätte er auch noch sagen sollen? „War es draussen nicht Winter und ausserdem noch Nacht? war das die richtige Zeit, mit der Faust auf den Tisch zu schlagen und aufzutrumpfen?“ Und er starrt wie geistesabwesend, bereit, alles über sich ergehen zu lassen, auf die Wand, wo Christus im Oeldruck hängt, eine verkümmerte Christus-Natur auf den Erlöser im Bilde.

Die Handlung des Romans hat nur ganz wenige charakteristische Höhepunkte. Sein eigentlicher Inhalt ist der Hunger. Zweihundertvierzig Seiten lang ver-

folgen wir die verschiedenen Hungerphasen, die mit grosser Anschaulichkeit dargestellt sind, und die um so drastischer wirken, als wir jedesmal den genauen Zustand des Hungernden vor Augen haben. Wie durch ein Wunder kommt er ein paar mal zu Geld, (einmal als er seine Weste versetzt, dann für einen gelungenen Artikel, ein andermal als Vorschuss für einen noch zu schreibenden, einmal durch einen Zufall und schliesslich durch eine heimliche Sendung von einer Freundin); aber jedesmal verthut er es in derselben Weise wie er es bekommt; bald hilft er damit einem andern aus, bald wirft er es seiner Wirtin ins Gesicht, bald steckt er es heimlich einem Armen in die Hand und ist glücklich bei dem Gedanken, welche Freude dieser am Abend seinen Kindern machen könne.

Durch nichts aber wird der Edelmut des Verkommenen besser charakterisiert als durch die Geschichte, wie er fünf Kronen bekommen und wieder verloren hat. Er ist in einen Laden gegangen, um sich eine Kerze zu leihen, damit er seinen Artikel noch zu Ende schreiben könne, um wenigstens den andern Tag zu etwas Gelde zu gelangen. Der Kommis aber, der eben von einer Dame einen Fünf-Kronenschein erhielt und auch von ihm einen solchen Schein bekommen zu haben glaubt, giebt ihm auf diese Summe heraus. Und unser Bettler streicht das Geld ruhig ein. Dumm vor Verwunderung, steht er vor dem Ladentisch und hofft, der Kommis würde den Irrtum noch merken, aber er hat nicht mehr die Kraft, ihn von selbst darauf zu bringen. Das wird „sein grosser Fall“. Und dann geht er, nachdem er sich in einem Restaurant gesättigt und später das Gegessene wieder von sich gegeben, zu dem Kuchenweib an der Elephanten-Apotheke, beugt sich über den Tisch, als ob er etwas kaufen wolle und wirft ihr das Geld zu. Damit hält er sich wieder für gereinigt. Aber er fühlt sich dennoch

hinterher „gänzlich überwunden, besudelt, und in seinem eigenen Bewusstsein herabgewürdigt“ und wie, um sich keine Demütigung zu ersparen, geht er jetzt zum Kommis zurück, der den Irrtum noch immer nicht gemerkt hat, schleudert ihm in's Gesicht, wie er ihn geprellt habe, beweist ihm wie sein eigener Staatsanwalt Punkt für Punkt sein Verbrechen und zwar mit der unschuldigsten Laune, weil er das Geld ja nicht für sich behalten, schimpft ihn noch wegen seiner Pflichtvergessenheit und geht lärmend davon. In dieser ganzen kleinen Scene ist das Bemerkenswerteste, wie sich in seinem Gemüt Anklage und Verteidigung überschreien. Später machte er sich wieder Vorwürfe, den Kommis durch den Skandal in Verlegenheit und in Gefahr gebracht zu haben und nennt sich den niederträchtigsten aller Menschen. Als ihn am Ende der Hunger wieder quält, geht er abermals zur Kuchenfrau und redet ihr ein, er hätte ihr das Geld nur als Vorschuss gegeben und komme jetzt, um seinen Kuchen zu fordern, im Auslande sei das so Brauch, und er könne nicht darunter leiden, weil es ihr an Weltkenntnis fehle. Nach langem Streit erhält er auch den Kuchen, beisst sofort gierig hinein, als ihm eben einfällt, er müsste doch dem kleinen Jungen, der vor seinem Fenster gespielt, ein Stück aufbewahren. Er trifft ihn zwar nicht wieder an, aber er legt den Rest auf die Kante vor der Thür, und die Augen werden ihm feucht vor Freude bei dem Gedanken, dass der Kleine morgen den Kuchen finden werde.

In dieser Fünf-Kronen- und Kuchengeschichte sehen wir unsern Helden in seiner ganzen Haltlosigkeit und närrischen Gutmütigkeit. Er findet nicht die Kraft einen Kommis um eine Kerze zu bitten, aber er bestiehlt ihn um fünf Kronen, er kann das Geld nicht bei sich behalten, aber er muss dafür doch wieder etwas entnehmen, und er kann den kleinsten Genuss

nicht haben, ohne zu denken, wie er Andern eine Freude machen könne, er kann die Leute weder beschenken, noch bestehlen, ohne sie zugleich zu verletzen, und er kann Niemanden verletzen, ohne sich selbst hinterher um so heftiger zu schmähen.

Aber seine Seele ist nie so befleckt, dass nicht ein blendender Lichtstrahl von ihr ausginge. In seine finsterste Episode leuchtet seine Liebe hinein, wunderbar und flüchtig wie alles in seinem Leben; eine Liebe wie ein letzter Strahl aus Tausend und einer Nacht in einem erloschenen Herzen, eine Liebe, die vor lauter Selbsterniedrigung sich die Keuschheit bewahrt. Etwas unverständlich ist in dem ganzen Abschnitt das Weib. Aber hier, wie fast überall bei Hamsun, ist alles nur wichtig in Bezug auf den Helden, die andern Personen interessieren nur, soweit dieser in ihnen reflektiert. Durch zwei Züge sind alle Liebesepisoden bei Hamsun ausgezeichnet, erstens durch die Haltlosigkeit und Erniedrigung vor dem angebeteten Weibe, und zweitens durch das instinktive Verlangen, sich vor ihm zu rechtfertigen und seinen Seelenzustand zu enthüllen. Aber das letzte Wort bleibt solchen ermüdeten Geistern ungesprochen, sie kommen nicht mehr zu ihm. So können wir nur flüchtige Blicke in seine Seele werfen, aber Blicke, durch die wir ihren wahren Zustand erraten. — Unser Held ist seiner Angebeteten schon früher auf der Strasse begegnet und hat sie wie ein dummer Junge beleidigt; als er sich von ihrem Blick getroffen fühlt, da „duckt er sich unwillkürlich nieder vor Scham“. Dann sieht er sie nicht wieder, aber ein matter verlorener Lichtschein bleibt von ihr in seinem Herzen, das Wunderbare, dem er den seltsam fremden Namen Ylajali giebt, ein Wort, das er sich in seiner Schmach zuruft, wie den Namen einer geheimen Gottheit. Später ist ihr Verhältnis ein Kampf der Demut und des Stolzes. Mit einem „einzigen Stirnrunzeln kann sie ihn aus dem

Sattel heben, ihn beschämen“, aber als sie in der instinktiven Scheu des Weibes vor dem schwachen und unberechenbaren Manne ihre Zuversicht zu ihm verliert, und ihm in der Furcht vor seinem Wahnsinn die Thüre weist, als er sie plötzlich verloren hat, so plötzlich wie er sie gewann, da sucht er nach einem Worte, mit dem er ihr imponieren könnte, einem „schweren tiefen Worte“, das sie treffen sollte, und durch das er sich wieder vor ihr aufrichten könnte. Statt dessen aber fängt er an von unwesentlichen Dingen zu schwatzen, doch nicht ohne sich bei dieser Gelegenheit ein wenig vor ihr zu entblössen: Es giebt Naturen, die sich von Kleinigkeiten nähren und an einem harten Worte sterben können, und er giebt ihr zu verstehen, dass er eine solche Natur sei. Die Sache sei nämlich die, „dass meine Armut gewisse Fähigkeiten derart in mir geschärft habe, dass es mir geradezu Unannehmlichkeiten bereite, ja ich kann Sie versichern, geradezu Unannehmlichkeiten, leider. Aber es hatte auch wieder seine Vorteile; über gewisse Situationen half es mir fort“. Der intelligente Arme sei ein viel feinerer Beobachter als der intelligente Reiche. „Der Arme sieht sich bei jedem Schritt um, den er macht, er lauscht misstrauisch auf jedes Wort, das er von den Menschen hört, die ihm begegnen; jeder Schritt, den er macht, stellt daher seinen Gedanken und Gefühlen eine Aufgabe, eine Arbeit“. Er sei feinhörig und gefühlvoll, „ein erfahrener Mann, seine Seele habe Brandwunden . . .“

Seine Wunden aber sind es, die ihn so feinfühlig gemacht haben. Daher die gespannte Aufmerksamkeit auf jeden kleinen Zug, daher die visionäre Kunst, die flüchtigsten Augenblicke des äusseren wie des inneren Lebens festzuhalten, daher der geschärfte Sinn für jeden Stein am Wege und jedes „harte Wort“; denn jeder kleine Stein und jedes harte Wort bringt ihn, der nie Herr über sich ist, aus seinem Gleichgewicht und kann

ihn stolpern und umkommen lassen. Dieselbe wunderliche Fähigkeit in den schwierigsten Situationen, die feinsten Seelenstimmungen zu beobachten, die nebensächlichsten Erscheinungen zu sehen und alles festzuhalten, was in stürmischen Augenblicken durch die Sinne und die Seele eines Menschen zieht, diese selbe Fähigkeit finden wir auch, aber in ungleich genialerer Weise, bei Dostojewski, dessen ganze Schriftstellerei nichts ist wie ein fortgesetztes Seelen- und Sinne-Entschleiern. Aber auch die Kunst und die Ehrlichkeit Hamsuns ist hierin nicht klein. Bei ihm entspringt die feine Aufnahmefähigkeit der äusseren Welt dem Mangel an Konzentrationskraft, der Unmöglichkeit bei sich zu Hause zu bleiben und sich auf das zu konzentrieren, was Not thut. Die hyperwache Aufmerksamkeit („ich atmete sorgsam jede Kleinigkeit ein") hat seinen Grund in der geschwächten Persönlichkeit.

Wir werden denselben Typus unter verschiedenen Verhältnissen in den späteren Arbeiten Hamsuns wiederfinden, fallen, steigen und fallen sehen. Er ist da reicher, interessanter, liebenswürdiger, poetischer und auch greifbarer. Wir steigen höher und fallen tiefer mit ihm, wir sind in besserer Gesellschaft, wir sehen feinere Linien und hören zartere Offenbarungen. Der Held ist gereinigt und durchgeistigt; die Kunst des Dichters ist grösser, weiter, bewusster und sicherer geworden. Aber hier finden wir ihn in seiner Einfachheit und Wahrheit, hier sehen wir den Charakter unmittelbar und nackt, mit seinem bluttriefenden Herzen und seinem geschändeten Leibe; und nie geht Einem seine grenzenlose Gutmütigkeit, sein gebrochener Grossmut, seine mitleidige Zartheit stärker zu Herzen, als wenn er, ein hungernder Grandseigneur, dem armen Mädchen zuruft: „Ich vergesse dich nicht, vielleicht morgen!"

Man charakterisiert alle seine Helden, indem man ihn analysiert, und darf später bei andern Problemen

verweilen, wo man die verkümmerte Jesusnatur unter anderen Gesichtspunkten, im Verhältnis zu anderen Problemen und in anderen Wandlungen wiederfindet.

II.
Die Tragödie des Geistes.
(Mysterien.)

Das Verhältnis von Geist und Poesie ist meines Wissens bisher noch nicht ins rechte Licht gesetzt worden. Man hat bald die Poesie einseitig nach dem „geistigen Gehalte“ gewertet, und bald im Geiste den Feind und die Lebensgefahr des Künstlerischen in der Dichtung erblickt. Es hat Dichter gegeben, die nicht genug, und solche, die zu viel Geist hatten. Und nur ein einzigesmal in neuer Zeit, nämlich in dem Glücksfall Goethe, war das Gleichgewicht hergestellt. Denn er allein besass gerade so viel Geist, als er brauchte, als er dichterisch verarbeiten konnte, nicht einen Deut weniger, aber auch nicht einen Deut mehr, was man z. B. nicht von Shakespeare sagen darf, in dem sehr oft der Poet und der denkende Mensch ein sehr getrenntes Dasein führten, der zuweilen geistreicher war, als seine Poesie vertragen konnte, häufiger aber viel zu poetisch, als dass er sich geistig selbst hätte begreifen können.

Aber wie kann ein Dichter, d. h. ein echter, der nicht mit Witzelei und Tendenz seine künstlerische Armut verdeckt, wie kann ein Dichter eigentlich zu viel Geist haben? Und wie wird dieser ihm ein Hindernis? Nicht dadurch, dass er die Naivetät verliert, wie so gewöhnlich gesagt wird. Die kann er in den meisten Fällen schon deshalb nicht verlieren, weil er sie nie besessen hat. Auch nicht deshalb gerade, weil ihm der dichterische Ausdruck für seinen Geist nicht immer zu Gebote steht. Denn wo der Geist echt ist,

da steht er auch der Kunst so nahe, dass er sie eher beflügelt als lähmt, und er macht jedenfalls eher einen Philosophen zum Dichter, als dass er den Dichter im Dichter ertötete. Allein, den Mut hat nicht jeder Poet zum Geiste, zu seinem Geiste. Denn die Subjektivität, die verwegenste Subjektivität ist das rechtfertigende Mittel des Geistes für den Dichter, dem eben auch nur ein ganz subjektives Vergeistigtsein etwas nützen kann. Weshalb ist die grosse Mehrheit aller Reflexionspoesie so frostig? Man wagte nicht, die glühenden Lavaströme einer ausbrechenden Geistigkeit hinauszuwerfen, sondern versuchte seine vorgeschrittene Subjektivität anderen, oft noch historisch weit zurückliegenden Personen anzupassen, und was man höchstens von sich selber hätte erzählen können, das wagte man nur von Anderen zu erzählen, eben dadurch, dass man das Beste und Tiefste hinterher in Form von Sentenzen, Reflexionen, Erklärungen und Motivierungen in die Dichtung hineinpfropfte, in die es jedenfalls nie ganz hineinwuchs. Diesen Künstlern war der Geist ein Riff, an dem das Schiff „Poesie" scheitern musste, an dem es wenigstens nie ganz ohne Schaden vorbeikam.

Die Tendenz war es auch nicht, die die Poesie tötete. Im vorigen Jahrhundert hatte z. B. noch fast ein jedes Gedicht sein fabula docet, das nur nicht immer am Ende stand, wie in einer Gellertschen Fabel, sondern auch ebenso oft am Anfang, in der Mitte, und das zuweilen die wunderlichsten Einkleidungen hatte; und jedenfalls waren fast alle, die besten wie die kleinsten, nach einem fabula docet komponiert. Aber noch weniger hat die Geist- und Tendenzlosigkeit die Poesie gehoben. Man hat sich ja alle erdenkliche Mühe gegeben, sich bis zur völligen Idiotie durchzuringen. Allein, damit kam man auch nicht weiter.

Der Geist darf nicht wie ein Fremder behandelt, er darf nicht hineingetragen werden. Wie eine Liebestragödie

nicht dadurch entsteht, dass zufälliger Weise ein Liebesmotiv den Helden zu Fall bringt, auch nicht dadurch, dass sich gerade hier zwei Leute ineinander verlieben, auch dadurch nicht, dass von Liebe viel die Rede ist, sondern dadurch allein, dass die Helden für die Liebe ausschliesslich disponierte Naturen sind, die nicht durch die Liebe, sondern an der Liebe zugrunde gehen, und dadurch, dass einem der Hauch der Erotik aus der Dichtung wie aus einer Wirklichkeit selber entgegenweht; ebenso entsteht die geistige Tragödie nur, wenn der Held ein ausschliesslich für den Geist disponiertes Wesen ist, das an seinem Geiste zugrunde geht und vielleicht an ihm wie an einer Krankheit leidet. Und es gibt derartig vergeistigte Naturen, die so sehr mit dem Geiste ihres Jahrhunderts, ihres Zeitalters, ihres Geschlechtes, ihres Berufes, ihrer Partei verwachsen sind, dass sie alles nur in Bezug auf den Geist erleben und leiden, was ehedem die Dichter nur vom Theologen und Philosophen wussten und im Faust-Problem zum Ausdruck brachten. Die geistige Erregtheit und Verliebtheit unserer Zeit ahnte man noch gar nicht. Manche modernen Geister (man findet namentlich unter den Anarchisten hiefür wunderbare Beispiele) sind förmlich in die Atmosphäre ihrer Geistigkeit hineingeschleudert, bewegen sich im Leben unter ganz fremden Gesetzen und in ganz fremden unverstandenen Beziehungen. Sie stehen wie unter einer Luftpumpe oder verfliegen ins Unbegrenzte, jedenfalls in Kreise, wo die Luft viel zu dünn ist für ihre Materie, wie die Temperatur der Liebenden zu verzehrend. Sie sehen und empfinden ganz anders, allzu verfeinert, das Leben wirkt wie mit Nadelstichen auf sie ein, sie werden gepeinigt durch Erlebnisse, die für Andere noch gar keine Erlebnisse sind; und sie hören gerade dort auf existenzfähig zu werden, wo Andere erst anfangen zu leben. Ihr Dasein ist nur noch ein Mysterium.

Ich charakterisiere unversehens das Buch und den Helden, die ich durch diese Einleitung vorbereiten wollte. Denn was sonst in den „Mysterien"*) von Knut Hamsun steht, fällt dagegen nicht ins Gewicht. Ein Fremder kommt in eine kleine norwegische Küstenstadt, thut allerhand Merkwürdiges, man hält ihn so ziemlich für verrückt, erkennt dann aber, dass in diesem wunderlichen Kauz ein guter und mannigfach beanlagter Mensch steckt. Man interessiert sich für ihn, er zieht die Leute fortwährend an, indem er sie verletzt, und er verletzt sie, indem er sie anzieht. Er verblüfft bald durch seine Einfalt, bald durch seine kühnen und geistreichen Paradoxe, er verkleinert sich in einem fort, und dann wirft er wieder mit ketzerischen Reden um sich. Er ist meist sehr still; ist ihm aber die Zunge gelöst, dann reisst es ihn hin, es sprudelt aus ihm heraus, wirre Gedanken, Träume und Erlebnisse, ob es hinpasst oder nicht, und wenn er auch eben erklärt hat, über diese Dinge nicht sprechen zu wollen. Er verliebt sich in ein junges Mädchen, das schon Braut ist, und er macht thatsächlich Anstalten, ein armes Geschöpf vom Markte zu heiraten; er verehrt seine Angebetete wie eine Heilige und begeht Taktlosigkeiten auf Taktlosigkeiten gegen sie. Am seltsamsten aber, am erfinderischsten und liebenswürdigsten geberdet er sich, wenn er Wohlthaten thun kann, was er immerfort thut, als hätte er über ungezählte Reichthümer zu verfügen. Der stille und schüchterne Mann schreckt vor keiner Kühnheit, keiner Lüge, keiner Aufdringlichkeit zurück und ist im stande Verbrechen zu begehen, um Wohlthaten thun zu können, aber ganz heimlich, möglichst so, dass es aussieht, als verlangte er dabei selbst eine Gefälligkeit

*) Knut Hamsun. Mysterien. Einzig autorisierte Uebersetzung aus dem Norwegischen von M. v. Borch. Köln und Paris, Verlag von Albert Langen, 1894.

von Anderen. Die Lüge aber ist seine merkwürdigste und besonders verblüffende Eigenthümlichkeit. Nielsen Nagel lügt immerfort, über grosse und kleine Dinge, meist über Dinge, die gar keiner Verheimlichung bedürfen, ja die durchaus indifferent sind; er schadet nur sich, oft scheinbar ganz absichtlich. Es sieht aus, als wollte er nur alle Menschen über sich mystificieren, als wollte er sich auf diese Weise interessant machen. Eines Tages ist er wieder verschwunden. Er hat sich ins Wasser gestürzt.

Was ist das für ein wunderbarer Mann? Weshalb lügt er fortwährend? Offenbar um sich zu verstecken. Er möchte sich am liebsten in eine Tarnkappe bergen. Denn über ihm liegt es wie eine grosse Scham, jene geistige, specifisch männliche Schamhaftigkeit. Die Hüllungen seines Geistes sind ganz durchsichtig geworden, ein intensives Prickeln peinigt fortwährend die Häute seines Geistes. Deshalb lügt er immerwährend, auch über gleichgültige Dinge. Denn die Lüge ist der Schleier seiner Seele, in den er sich ganz einhüllen will, wie eine Odaliske, wenn sie über die Strasse geht, dass auch kein unschuldigstes Glied, weder die Nasenspitze noch ein Finger, der profanen Welt sichtbar wird. Er fühlt sich als ein Fremder unter diesen Leuten. Er selbst hat die Gabe des Hellsehens; und die Furcht, auch ein Anderer könnte am Ende diese Gabe haben, und durch die Hüllen und Schleier hindurchsehen, so wie er es oft thut, macht seine Schamhaftigkeit immer empfindlicher und sein Benehmen immer seltsamer. Und doch — auch dies ein Zeichen der schamhaft gewordenen Seele — mitten in seinen frechsten Lügen hat er zuweilen den unüberwindlichen Drang, die Schleier zurückzuschieben, und dann legt er irgend eine Stelle seiner Seele selber bloss, dass sie in ihrer ganzen traumhaft kranken und zarten Nacktheit schimmert. Gleich darauf lügt er dann wieder um so frecher.

„Ich bin ein Fremder“, sagt er, „ein Ausländer des Daseins“, und er nennt sich ein andermal einen „Denker, der nicht denken gelernt hat“. Er sieht bald so strahlend klar den Zusammenhang der Dinge, „die Fragen dünken ihm dann so geordnet und durchsichtig“, und dann wieder muss er eingestehen: „Ich verstehe Ihren und aller Menschen Gedankengang nicht, ich muss anders eingerichtet sein“. Vor allem aber ist er aufgestachelt und aufgescheucht von den modernen Problemen, auch denen der Kunst und Litteratur. Dieser Nagel ist wie ein Echo des chaotischen Stimmengewirres eines modernen Litteratur-Kaffees. Die Ideen überschreien sich in ihm, er ist ihrer nicht ganz Herr. Geistreiches und Verrücktes, Selbstgedachtes und Nachgeschwätztes, Klares und Verworrenes wirbelt in seinem Kopfe wie der Rauch im Schornstein durcheinander. Die ganze Atmosphäre des Kaffees mit seinem Cigarrendampf und dem feuchten Nebel heisser Getränke liegt auf seinem Geiste, drückt auf ihn, der in seiner zarten Empfindlichkeit so sehr darunter leidet, dass es zuweilen aussieht, als wären alle Nerven aus seinem Kopfe genommen und er selbst innen ganz ausgehöhlt. Er ist der Genie-Schüler der Kaffees, der mit diesem Chaos neuer Ideen in die kleinbürgerliche Gesellschaft geht, in der man schon mit der zahmsten die Leute erschrecken kann.

Aber er ist noch etwas anderes. Er ist der moderne Leidensmensch, der keinen Grund hat zu leiden, weil's ihm gut geht, eine Jesus-Natur, ohne die moralische Kraft; ein Mensch, der, wenn er schon leidet, es wenigstens durch sich selber will, wie er ja auch sein ursprüngliches Leiden seiner verfeinerten Geistigkeit verdankt. Deshalb die vielen Demütigungen, die er sich selbst so zwecklos zufügt. Er ist sehr verwandt dem Helden des Dostojewski'schen „Idioten“, der aber an Entschlossenheit zum Leiden und Sicherheit im Leide Nagel ebenso übertrifft, wie dieser jenen an klarem Bewusstsein und

Ideenreichtum. Mit Dostojewskis Helden hat Nagel die innere Hellsichtigkeit gemein, jene unheimliche Kraft, das Visionäre im Geiste festzuhalten, plötzlich ganz tiefe Blicke in die eigene Natur hineinzuthun und in der Minute sofort eine ganze Geschichte zu sehen, eine geistige Tragödie zu erleben, und, aufgescheucht durch das eigene Gesicht, sofort von Extrem zu Extrem zu gehen.

Es ist klar, dass diesen Naturen künstlerisch sehr schwer beizukommen ist. Das ewig Visionäre und Redselige sprengt in jedem Augenblick die Komposition. Alles wird masslos, die Wiederholungen ermüden und keine Handlung und kein Grundgedanke kann stark genug sein, um das Verschwimmende in der fortwährenden geistigen Produktion der Helden aufzuhalten und abzustecken. Man könnte ihre Romane nicht lesen, wenn nicht Dostojewskis Menschen ewig gepeitscht zum Handeln wären, oder zum rückläufigen Handeln, dem Leiden; und wenn nicht in Nagel noch ein Drittes, nämlich ein Poet steckte „. . . Und wenn der Himmel so recht klar und blau ist, dann segle ich langsam dort oben umher, lasse meinen Nachen treiben in dem blauen, betrügerischen Ocean . . ." Wie aus einer weiten, weiten Entfernung erlebt dieser Nagel nur noch das Leben, und auf allem ruht wieder wie in der Kindheits-Poesie des Menschen der duftende Thau dämmernden Traum-Lebens. Der Seelengrund dieser Natur ist von keuschestem, fast mädchenhaftem Schimmer. Das Wilde, Dämonische, Hässliche der Helden Dostojewskis ist ihr sehr fremd. Das wenige aber an äusserer Handlung, die Menschen, die Häuser, die Strassen sind von jener zarten Schlichtheit und Sauberkeit in der Darstellung, durch die sich die Novellen und Skizzen von Alexander Kjelland auszeichnen.

Kjelland und Dostojewski, diese extremen Naturen, finden sich wieder in Hamsun. Sein Roman „Mysterien" ist wie ein Dostojewski auf Kjelland'schem Grunde.

III.
Die Satire des Geistes.
(Neue Erde.*)

Der dritte Roman ist Hamsuns schwächste Arbeit. Alle sind sie schwer zu lesen durch die ermüdende Breite und den Mangel an Komposition und Handlung. In der „Neuen Erde“ aber wird seine Genialität beinahe erstickt in der dünnen Sphäre dieser armseligen Welt.

Ein satirischer Roman ohne Satire! Ein Litteraten-Roman gegen die Litteraten, das ist das neue Werk von Knut Hamsun. Und dieser Roman misslang. Der Dichter ist nicht Philister genug, um mit ganzem Herzen die Tendenz seines Romans auszudrücken; er ist selbst viel zu sehr moderne Litteraten-Natur, er sieht schon die übrige Welt zu sehr aus der Vogelperspektive, wie aus unendlichen Weiten, um sich zum Apostel eben dieser Erde zu machen. Vor allem, er steht nicht mit beiden Beinen auf ihr. Er sieht nicht gerade falsch, aber er sieht nicht lebendig und naiv genug, und seine Figuren haben alle etwas Schemenhaftes.

„Neue Erde“, das ist das Land der modernen nordischen Schriftsteller, das sind die Kaffees und Restaurants, ihre Buden und sonstigen Zusammenkunftsplätze. Und sie glauben, dass mit ihnen eine neue Welt anfängt, sie machen Schulden, verführen die Frauen ihrer Freunde, der Kaufleute, die sie angepumpt haben, sie sind sehr eitel und stolz und verachten die Philister, die nach ihrer Meinung nur dazu da sind, von ihnen ausgesogen zu werden. Sie sind Lumpen und sogar nur mangelhaft begabt, aber sie bilden sich ein, dass sie sich alles erlauben dürfen. Die Kaufleute aber, die betrogen werden, sind gutmütig und begehen in der Stille grössere Heldenthaten, als die Schriftsteller, und sie erleben

*) Neue Erde. Roman v. Knut Hamsun. Autorisierte Uebersetzung aus dem Norwegischen von M. v. Borch. Köln und Paris, Verlag von Albert Langen, 1894.

ohne alles Geschrei ganz andere Herzenstragödien als das herzlose Gesindel der Litteraten. Die Weiber hängen diesen an, weil sie sich bestechen lassen durch ihren Namen und durch das, wofür sie sich geben, sie halten es für ihre Pflicht, ihre spiessbürgerlichen Männer zu verlassen und zu betrügen, nur dass etwas von dem Glanze des Litteratenruhmes auf sie fällt. Und was ist das für ein Glanz? Jedermann kennt sie auf der Strasse, man stösst sich an und sagt: Das ist Öjen, das ist Milde oder Örem u. s. w.

Ich hoffe nicht, dass man sich aus diesem Roman einen Begriff von den nordischen Dichtern und Frauen zu machen braucht. Namentlich von diesen nicht. Die werden gar nicht verführt, sie warten nur auf den Lockruf, und ohne Kampf, ohne Ueberwindung verlassen sie ihre Männer und Bräutigame, ohne Ueberlegung, ja ohne Liebe; vielmehr gewöhnlich nur aus Dummheit und Eitelkeit. Der naive, satirische Hintergedanke des Romans ist immer: Wenn das die neue Erde sein soll! Freilich! Dann aber muss dieses Norwegen ein ganz seltsames Land sein. Nirgends sonst wirkt der Litterat so verwirrend auf die Frauenherzen. Hier in Deutschland wählen die Frauen unter zwei Lumpen immer den besser situierten. Den Dichtern läuft man am allerwenigsten nach, und noch weniger hat man immer für sie offene Taschen. Vielmehr beklagt man sich hier zu Lande bitter, dass es so schwer halten solle, die Philister anzupumpen.

Das allerseltsamste aber ist in der „Neuen Erde“, dass das Alles den Philistern ganz natürlich erscheint. Man verfolgt die Litteraten nicht, weil sie ihre Schulden nie bezahlen, man klagt sie nicht an; es ist selbstverständlich, dass wenn ein Dichter die Frau eines Kaufmanns ruft, dass sie stillschweigend diesen verlässt und zu ihm kommt. Gegebenen Falls schiesst man sich lieber eine Kugel durch den Kopf, aber man denkt

nicht daran, einem Dichter seinen Raub zu entreissen, ein Weib zurückzuerobern; man wagt selbst nicht, gegen solchen Heros aufzukommen, und so ist es denn kein Wunder, dass die Schriftsteller immer frecher werden. Das muss da ein wahres Eldorado für Lyriker sein.

Ich weiss wohl, dass es nicht angeht, aus diesem Kreise, den uns Hamsun schildert, einen Schluss auf die nordische Gesellschaft zu ziehen. Einen Schwarm von Narren hat jede Dichter-Klique um sich, selbst in Deutschland, wo es den Litteraten nicht gerade am besten geht. Aber, wir müssen doch in diesem Ausschnitt der Gesellschaft etwas Typisches sehen. Denn der Titel und die Reden Coldevins, des Lehrers einer der verführten Frauen, eines Bohemiens mit einem Zug ins Jesushafte, in dem wir den Autor und seine älteren Helden wieder finden, machen die Tendenz unverkennbar. Da heisst es: „Neue Erde, blasse Erde, ohne viel Fruchterde, ohne Üppigkeit“. Er hält eine grosse Lobrede auf die Kaufleute, die für das Land so viel thun ohne Ruhm. Die Schriftsteller aber sind Schuld am Ruin des Landes, sie brauchen zu viel Platz. „Die Litteratur hat das Übergewicht, die Litteratur beherrscht das ganze Trottoir“ u. s. w. Wenn das nicht in einem kleinen Banausenstädtchen ist, wo sich drei Schriftsteller sehr mausig machen können, wüsste ich wirklich nicht, wo dies moderne Eldorado in Europa zu suchen ist! Und was von der Frau gesagt wird, bezieht sich auch nur auf die Frauen gewisser Gesellschaften in grossen Städten: „Das Weib hat an Macht verloren, jene reiche und liebe Einfalt, die grosse Leidenschaft, das Rassezeichen, es hat die rechte Freude verlassen an dem einzigen Mann, seinem Helden, seinem Gotte, es ist naschhaft geworden, es schnuppert an jedem beliebigen herum und giebt allen den willigen Blick. Liebe wird für die Frau mehr zum Namen eines gewesenen Gefühls, sie hat davon gelesen und

seiner Zeit hat es sie selbst unterhalten, aber es hat sie nicht hinabgezwungen auf die Kniee, es ist nur ganz leise an ihr vorübergerauscht wie ein abgenützter Laut. Aber das Weib affektiert nicht etwa seinen Mangel, ach nein, — es ist ehrlich gerupft. . . . Nach so und so viel Generationen bekommen wir unsre Zeit wohl wieder, alles geht den Wellengang. Aber jetzt in diesem Augenblick zehren wir sorglos von den Ueberbleibseln. Nur der Handel hat seinen frischen, vollblütigen Puls; der Handel lebt sein brausendes Leben, danken wir ihm! Aus ihm wird die Erneuerung hervorgehen". Solche Reden führt Coldevin, eine Art von Chorus im Roman, mehrmals.

Als Roman selbst aber ist die „Neue Erde" ziemlich schlecht. Er ist langweilig, ohne Komposition, ohne frisches Leben, breit und voller Wiederholungen. Es ist immer wieder dieselbe Situation, in der wir uns befinden, die Handlung fliesst spärlich. Wiewohl das Buch in Abschnitte eingeteilt ist, die sogar, wenn auch unverständliche Titel haben, ist doch das Ganze ohne Gliederung und Einschnitte. Der Reiz liegt in den Schilderungen und feinen Charakteristiken. Aber es wirkt alles entsetzlich ermüdend, denn sie alle leiden im Buch an der Schwatzsucht, und um uns etwas Feines, Hübsches oder Interessantes zu sagen, braucht der Autor viele, viele Seiten, und um einen Schritt vorwärts zu kommen, muss er ihrer erst einige zurückgehen und dann eine Weile stille stehen. Die Handlung ist nur episodenweise schön oder interessant, und nur an einer Stelle wirklich ergreifend, wo das Schicksal Ole Henriksens zu Ende erzählt wird, des verlassenen Bräutigams, der, nachdem er ruhig, wie alle Tage, seine Geschäfte prompt und exakt erledigt hat, aus einer kleinen Schieblade eine Pistole herausnimmt und sich erschiesst, als gehörte es mit zu seinem Geschäft. Sonst nimmt die Handlung selten einen Aufschwung. Die

Leute und Ereignisse „hüpfen umher wie blaue Flammen“. Alles geht, trotz des wilden Streits, ohne Lärm ab. Es ist, als fielen den Leuten die Worte aus dem Munde, ohne einen Schall hervorzubringen, und wir befinden uns hier in einer Welt, in welcher der Ton fehlt. Es fehlt ihr auch gänzlich an innerer Rhythmik und eben deshalb an Komposition.

Nach den „Mysterien“ ist die „Neue Erde“ eine Ermüdung, ein gelangweiltes Zurückkehren in die alte Welt. Es charakterisiert uns den Dichter nur negativ. Ihm ist die Gesellschaft gleichgiltig, sein Interesse reicht nicht einmal bis zur Satire. Die dichterischen Lichtpunkte sind die kleinen Scenen in der Natur, die flüchtigen Besuche bei Pan, die fesselnden aber die, in denen Coldevin auftritt, das milde Licht dieser Welt, das aber nicht zur Entfaltung kommt und sich in sich selbst zu ersticken scheint. Diese Gesellschaft benimmt ihm den Odem, sein liebedürftiges Herz muss in ihr Hungers sterben.

IV.

Das tragische Idyll.

(Pan.)

Wie nach jedem Zeitalter grosser Kämpfe geht durch die allerjüngste Litteratur ein Hang zur Idylle. Das Herz will wieder Ruhe haben, eine alte Liebe zur Mutter Natur, der friedlich schaffenden, erwacht auf's Neue. Pan ist auferstanden. Aber er findet ein durch Kämpfe und Sorgen verwüstetes und durch jähen Abbruch in der Entwicklung stehen gebliebenes Geschlecht von grossen Jungen, die klug und geistig durchtrieben, aber unerzogen und schwach sich zu ihm retten. Es sind nicht seine alten Griechen, und es ist nicht der Goethe mit den grossen klaren Augen. Es sind eigentlich dumme Jungen, die, nachdem sie in der Schule des Lebens Schläge erhalten haben, zur grossen Mutter flüchten und hier in der Einsamkeit glücklich

sind, gesund und auch gross, wenn sie sich das soziale Leben wegträumen. Sie ist ja die natürliche Helferin, denn sie hat selbst an dem Unglück Schuld. Der Pantheismus und der Naturalismus, d. h. diejenige Weltanschauung, die den Menschen zuerst seine Nichtigkeit gelehrt, die ihn hat schwindeln machen vor der lebendigen Unendlichkeit, die den Menschen entpersönlicht hat, sie hat auch, da für sie nur ganz seltene Goethe-Fälle reif sind, den Typus Mensch geschwächt. Sie hat den schaffenden Künstler um seinen Stolz gebracht. Er sollte sich vor dem letzten Blumenstäubchen beugen, die ganze Natur war in ihrem Recht, das winzigste Würmchen war um seiner selbst willen da, nur der Künstler sollte der lebendigen Natur wegen schaffen. Er sollte nichts mehr gelten, gerade jetzt, da eine gesteigerte Lebensempfindung, ein verfeinertes Lebensbedürfnis ihm eine so grosse Geltung versprochen hatte.

Der verfeinerte Künstlertypus entartete. Und was wir von individuellen Mannesnaturen sehen, ist in gewissen Litteraturen nur noch der Dekadent, ein Kranker oder ein halbwüchsiger Knabe. Der Kranke rebelliert in Strindberg gegen seine allgemeine Wertung, der halbwüchsige Knabe kommt im Norweger Knut Hamsun zu seinem Rechte. Wir sahen ihn in den „Mysterien“ wie eine seltsame Erscheinung, so voller Widersprüche, dass man nicht wusste, ist das noch ein Mensch oder soll's eine Karrikatur sein? Ist es ein Heiliger? so voller Selbstaufopferung und Liebe und Edelmut? Ist es ein Genie mit seinen hellen Gedanken und den reichen Ideen? Oder ist es ein Narr, da er doch nichts als dumme Streiche macht?

Wir finden den Typus jetzt wieder im neuen Werk Hamsuns*) als den Lieutenant a. D. Thomas Glahn

*) Knut Hamsun. Pan. Aus Lieutnants Thomas Glahn's Papieren. Autorisierte Übersetzung aus dem Norwegischen. Paris und Leipzig, Verlag von Albert Langen, 1895.

und können ihn allmählich begreifen. Wir haben ihn jetzt in der Idylle, nachdem wir ihn in der Tragödie kennen gelernt haben. „Ich hielt inne, legte mich auf die Kniee und leckte vor Demut und Hoffnung einige Grashalme am Wege. Dann stand ich wieder auf". Hier springt der Quell seiner Empfindungen. Er ist der Märtyrer des Pantheismus mit einer unerklärlichen Wonne sich zu demütigen, aber nicht einem Herrn, eher schon einer Frau, sondern jedem Geschöpf, jedem Grashalm. Wiewohl er auf die jungen Mädchen durch seinen „Tierblick" einen fascinierenden Eindruck macht und die Gunst der Edvarda, die er liebt, geniesst, begeht er doch so viele Taktlosigkeiten und Albernheiten, dass er sich ganz unleidlich macht. In seiner Qual verfällt er darauf, dem Manne, der sein Rival war, („da" er sein Rival war), einem lahmen Doktor, alle Vorteile zu verschaffen, die in seiner Macht liegen; und um gar keinen Vorzug vor ihm zu haben, schiesst er sich selbst ins linke Fussgelenk. Ein Grundzug in seinem Charakter ist, alle seine Gefühle zu paralysieren, sie gegen einander aufzubringen, seine Natur zu schwächen, sein Glück zu dämpfen, jedes männliche, jedes Herrschergefühl zu extirpieren. Hat er eine grosse Heldenthat gethan, und er hat zuweilen heroische Anwandlungen, dann weiss er dafür zu sorgen, dass ein zweiter wenigstens Teil haben muss an der That, wenn er sie ihm nicht ganz zuschiebt; und dabei geht er so schlau zu Werke, als handle es sich darum, die wichtigste Lebenshandlung vorzubereiten. Seine Freude, sich zu demütigen, ist nicht pervers, sie entspringt dem Gefühle seiner entgleisten Persönlichkeit und der grenzenlosen Liebe zu allen Dingen ausser ihm. „Eva, zuweilen kann es Einem Genuss sein, wenn man bei den Haaren gezerrt wird. So verwirrt kann der Geist eines Menschen werden. Man kann bei den Haaren Thäler hinunter und Berge hinauf gezerrt werden,

und wenn jemand fragt, was denn da eigentlich vorgeht, so ist man im Stande, ganz entzückt zu antworten: Ich werde bei den Haaren gezerrt! Und wenn man gefragt wird: Aber soll ich dir nicht helfen, dich befreien? so entgegnet man: Nein. Und wenn man gefragt wird: Aber hältst du das aus? so antwortet man: Ja, ich halte es aus; denn ich liebe die Hand, die mich zerrt . . .". So unterjocht kann eine Seele durch die Welt und die Natur sein. Glahn liegt mit seiner Jagdflinte und seinem Hunde Aesop im Walde an seinem Feuer und schliesst die Augen. „Nach einer Stunde fangen meine Sinne an, in einen bestimmten Rhythmus einzuschwingen. Ich klinge mit in der grossen Stille, klinge mit. Ich sehe hinauf zum Halbmond, er steht am Himmel wie eine weisse Muschel, und ich empfinde etwas wie Liebe zu ihm. Ich fühle, dass ich erröte. Das ist der Mond! sage ich leise und leidenschaftlich, das ist der Mond! Und mein Herz schlägt ihm in leisem Klopfen entgegen. Es dauert einige Minuten. Es weht ein wenig, ein fremder Wind kommt auf mich zu, ein seltsamer Luftdruck. Was ist das? Ich sehe mich um und erblicke niemand. Der Wind ruft mich und meine Seele beugt sich bejahend dem Rufe, ich fühle mich aus meinem Zusammenhange herausgehoben, an eine unsichtbare Brust gedrückt, meine Augen werden feucht; ich zittere, — Gott steht irgend wo in der Nähe und blickt mich an".

Das ist reiner Pantheismus, psychologisch aber der Schlüssel für Glahns Charakter, der zugleich ein Zeitcharakter ist. Man bemerkt oft, wie kleine, kindische Ursachen in der modernen Jugend Tragödien zur Folge haben. In Hamsuns Romanen lernen wir die tragischen Folgen von Taktlosigkeiten kennen. Man begeht sie aus Geringschätzung gegen sich selbst, man

beleidigt die kleinen Mädchen, um von ihnen wieder gekränkt, um gedemütigt zu werden. Denn es ist für einen wohlerzogenen jungen Mann keine grössere Demütigung als die durch kleine Mädchen, in Folge von Taktlosigkeiten; abgesehen davon, dass es die Chancen seiner Liebe verringert.

Die Handlung des Romans? Was liegt an ihr, wo wir nur den Charakter und den wunderbaren Waldeszauber sehen, die reiche und verächtliche Natur des Mannes und die immer beruhigende, erhebende Natur des Waldes. „Ich gehöre den Wäldern und der Einsamkeit an" schliesst Glahns Aufzeichnung. Ja, den Wäldern und der Einsamkeit gehört sein Herz, hier ist er rein, hier ist er wahr, hier wird er wieder gesund. Es giebt wohl nicht viele moderne Werke, (unter den wenigen müssten Johannes Schlafs Skizzen „In Dingsda" genannt werden) in denen solch ein Naturzauber, solch ein Naturleben sich fände. Das ganze Buch ist durchtränkt vom Duft der nördlichen Wälder, ist erfüllt von dem kleinen Naturwesen, vor dem sich Glahn so innig demütigt, ist gehoben von einer Liebe zur Natur, wie wir sie seit der Zeit der Romantiker nicht mehr kennen gelernt haben, und ohne die Naturphantasterei der Romantiker. Der eigentliche Naturalismus hatte zum Gegenstande die Vertreibung des modernen Menschen aus dem Paradiese der Natur. Hier, mit Knut Hamsun und Johannes Schlaf, sind wir wieder an seiner Pforte. Wir erleben fast ein Jahr mit Glahn im Walde, am Meer, wir hören die Schollen sinken und verschwinden, wir sehen die Wälder grünen, wir lauschen dem Echo der Flintenschüsse, der Wald erzählt uns seine Sagen und Märchen, die alle von der Liebe und dem Leben handeln. Glahn wirft seine Existenz fort. Hier lernt er den Sinn des Lebens und die Freude am Leben wieder begreifen. Ein alter Lappe in den Bergen konnte ihn belehren. Er hatte vor achtundfünfzig Jahren sein

Augenlicht verloren, doch jetzt gewinnt das Auge wieder einen schwachen Schein. Wenn nichts dazwischen kommt, wird er in einigen Jahren die Sonne wieder sehen können. Er kann jetzt schon Dinge unterscheiden, die er vor vierzig oder fünfzig Jahren nicht erkennen konnte. „Ich sehe also besser als damals, es geht immer vorwärts“. Darüber lachte er, der siebzigjährige Greis. Aber das macht: er war hart und gesund, ohne Gefühl, unverwüstlich, und seine Hoffnung bewahrte er. — In diesem alten Lappen hat sich Glahn am besten selbst negativ charakterisiert. Und so seine Liebe, seine ungeduldige Liebe durch die Geschichte eines gefangenen Mädchens, das einen Herrn liebt, dem es wie eine Sklavin gedient hat, während er wieder einer Andern wie ein Sklave ergeben war. Er sperrte sie ein, aber sie dachte lächelnd an ihn und stickte seinen Namen noch nach zwanzig Jahren ins Tuch. Und als sie vor Alter blind geworden war, dachte sie nur noch an ihn. Vierzig Jahre hatte sie schon im Turme gesessen, da hört sie die Stimme ihres Herrn, fiel auf die Kniee und errötete. „Warum? Frag' den Staub auf dem Wege und das Laub, das fällt, frag' des Lebens rätselhaften Gott; denn kein Andrer weiss dergleichen“. Auch Glahn hat eine zweite Geliebte, Eva, die alles für ihn hingab. „Denn sie war des Lebens eigenstes berauschendstes Kind“; während die andere, für die er sich demütigt, selbst mit ihrem Blicke geizte. „Warum? Frag' die zwölf Monate und die Schiffe auf dem Meere, frag' der Herzen rätselhaften Gott“ . . .

Auch dies ein typischer Fall moderner junger Männer, die, wenn zwischen zwei Frauen gestellt, immer eine Eva und Edvarda, eine Sklavin und eine Sultanin, eine haben. Hamsun macht das Problem deutlich, indem er den Fall stärker nimmt und naiver auffasst. Dies ist der Rest Mannheit noch in Glahn, dass er seine Eva hat neben der quälenden Edvarda, die ihn übrigens

weit weniger quält als er sie sich, das starke hohe Weib der gebildeten Gesellschaft, quälend denkt, und die sogar er demütigt in einer prächtigen Scene, in der sich sein Stolz bäumt.

Das ganze Buch ist wie ein lyrischer Waldgesang einer verlorenen Seele. Sie war verloren, aber Pan hat die schweifende noch einmal beseelt, und im Walde verströmt sie sich und verrät noch im Untergange ihren Reichtum an Liebe und feinem Verstehen, Reize, die nur in der Gesellschaft als Unarten erscheinen konnten. Aber wie gross ist auch die Kunst des Autors in der Zeichnung dieses Milieus, in dem eine im Grunde gute Mannesnatur erlischt! Wie sind unsre Sinne hineingezogen in diese Welt! Wie weiss er heimlich die Thüren hinter uns zuzuriegeln! Wie bestrickt er uns, wie leicht versteht er es, uns alle Stimmungen, sein Glück, seine Entzückung und seine Demut mitzuteilen. Das erste Grundgesetz aller Objektivität ist erfüllt. Wir haben den Roman mit erlebt. Man muss alles sofort erfassen, auch wenn man es nicht begreift.

Und es ist das ganze Buch wie ein Dankgebet für die Natur, für die Entzückungen und Segnungen der Natur, das Dankgebet des Einsamen, der sich im einsamen Walde wiederfindet, ein neues Opferfeuer auf den Altären des grossen Pan. „Dank dir, mein Gott, für jede Heidekrautblume, die ich gesehen habe; die waren wie kleine Rosen auf meinem Wege, und ich weine vor Liebe zu ihnen“. —

Mit diesem Roman ist ein neuer Kreislauf des Geistes vollendet, es ist die letzte Flucht der modernen Seele ans Herz der Natur, ein abermaliger Halt- und Richtpunkt . . .

5. Prinz Emil zu Schönaich-Carolath.

(1895.)

I.

Der Prinz Emil zu Schönaich-Carolath ist in seinen dichterischen Arbeiten gleich weit von den Epigonendichtern der älteren Zeit wie von den jungen Naturalisten entfernt. Wollte man seine historische Stellung mit einem Worte bezeichnen, so könnte man sagen: er ist ein Byron, der durch Theodor Storm gegangen ist, bis auch er am Ende zu seiner Zeit gelangte und in der Mitleidsidee, die bei ihm aber noch ihre christliche Farbe rein behielt, von den Kämpfen seines trotzigen Herzens ausruhte. Indessen findet auch schon der junge Dichter einen Trost in dem Gedanken, der später sein Leitmotiv wird, dass der Stern, der ihm untergegangen, vielleicht in eine Krankenstube hineinleuchtet. Carolath kommt schon in jungen Jahren, in Versen, die teilweise aus seiner Schulzeit stammen, dazu, den Schmerz zu segnen, der zu Gott führt, zum Ideal, zu allem Hohen und Guten in diesem Menschenleben:

„Der Blitz, der irdisch Glück zerstört,
Schlägt auch zum Streiter und zum Mann,
Was der an Ew'gem hat, gehört
Der weiten Welt, der Menschheit an".

Dies Motiv hört nicht auf in seinen Liedern und Novellen wiederzuklingen. Er empfindet sogar ein Dankgefühl gegen die Geliebte, die ihn verraten, weil sie einst durch sein Leben den Pflug des Schmerzes geführt; und so wenig wie Lenau, den er an düsterer Lebensstimmung stellenweise noch übertrifft, abgesehen davon, dass er zugleich herber und bitterer ist, zweifelt Carolath daran, dass alle Poesie aus dem Schmerze geboren ist:

„Wohl dem, der Schmerz im Schönheitskusse leidet,
Dies ew'ge Weh, mit dem durch's Leben geht
Einsam und unverstanden der Poet,
Er führt zu Gott — — — — — —

— — — — — — — — — —
— — — — — — — — — —
Es muss mit sanften, dämmerweichen Schwingen
Die Poesie den Leidenkelch umschlingen,
Versöhnungsvoll mit dunkelrotem Mohn".

Der Dichter beschreibt, besingt und versinnbildlicht oft den Prozess seines Herzens, das von einem trotzigen, feurigen ein gebrochenes und durch den Schmerz ein werkthätiges und himmelanstrebendes wurde. Am deutlichsten in den einzelnen „Geschichten aus Moll", alle in Herbststimmung geschrieben, in die sich abwechselnd Schwermut, Bitterkeit über den verlorenen Sommer, Weltuntergangsahnung, Resignation und dankbarer Trost über ein letztes verklärendes Sonnenaufleuchten, dann wieder Hoffnungslosigkeit, die Trauer aller Seelen, und endlich frohe Christfestahnung und Wintermut hineinmischen. Ueber dem versunkenen Reiche seiner Jugend zieht der Bauer seinen Flug; der Künstler findet im Schmerze die Kraft zur Arbeit; und der Ritter, den eine wilde betrogene Leidenschaft hinaustrieb aus dem Lande, kommt, nachdem er Jahre lang verschollen war, ein Anderer, den Niemand mehr kennt und erkennt, als Mönch heim, und jetzt hat er jene wunderbare Kraft und Begeisterung, durch die er Macht gewinnt über alle Herzen und sie hinaufführt zu Gott; seiner untreuen Liebe aber hat er lange vergeben.

Jede dieser Erzählungen ist wie ein Stück versteinter Herzensgeschichte. Das giebt ihnen grade ihren hohen künstlerischen Wert; denn von ihnen kann man sagen, was einmal Uhland von Dante gesungen hat, es ist eine Poesie, die der Blitz in den Felsen geschlagen hat. Psychologisch verhüllen sie freilich mehr, als sie verraten. Unter diesem Felsen ist ein Herz begraben, ganz tief, dass man sein mächtiges Schlagen nicht mehr hören soll. Und das war nicht das fromme Herz einer

Schwester, das zur Entsagung geboren; es war vielleicht das stolzeste und leidenschaftlichste Herz, das am Ausgange dieses Jahrhunderts sich entzündet hat; ein Herz, das nicht, wie das der deutschen Naturalisten, vor jeder verlumpten Gestalt stehen blieb und sich in sozialer Wehleidigkeit ausschluchzte, sondern vielmehr das Schicksal und die Götter selber herausforderte; ein Herz, das geschaffen schien, ein Schicksalsherz zu werden, d. h. ein solches, das mit seinen Zweifeln und Kümmernissen unmittelbar vor der Pforte der Ewigkeit steht. Aus solchem Herzen werden zuweilen die grossen Dichter und Philosophen, sie, auf denen das Faust-, das Hamlet-, das Don Juan- oder Zarathustra-Problem in seiner Hauptschwere lastet, dass es erstickt oder sich in titanischen Thaten befreit, dem titanischen Lachen oder dem titanischen Zorn. In einigen Gedichten Caroláths glaubt man wie in Byron'schen Gedichten rollende Donner zu hören, zuweilen von Blitzen unterbrochen, die das zerklüftete Land ringsum erhellen. Die Zerrissenheit der Komposition, so wie die epische Naturdarstellung hat er mit Byron gemein, und in zwei oder drei Dichtungen kann er sogar als ein Byron redivivus erscheinen, nur dass er neben manchen Nachteilen den einen nicht geringen Vorzug besitzt, weniger Schauspieler und mithin wahrer zu sein als Byron.

Die Frage, die uns zunächst interessiert ist die: wie ward Carolath von einem Byron zu einem christlichen Gerhart Hauptmann, von einem Don Juan und Titan zum Kleine-Leute-Dichter und zuletzt zum Heilande der Tiere? Giebt es keine Brücke von jenem zu diesem und keine andere Erklärung als die, dass er seinen Trotz selbst in die unterste Hölle seines Herzens geworfen? Eine gewisse Weichheit der Grundstimmung, eine Sentimentalität, die dem stolzen Byron völlig fremd war, giebt es auch schon in dem jungen Dichter, wie, abgesehen von einigen frühen Gedichten, die Novelle

„Thauwasser“ zeigt. Es scheint also, als ob in der Seele unseres Dichters immer verschiedene Agregatzustände geherrscht hätten. Im übrigen aber muss man sich, um die Verschiedenheit der dichterischen Grundtendenzen zu verstehen, hier erinnern, dass der Poet von Geburt ein Prinz ist und dass für ihn Trotz auch im Entsagen liegt. Auf eine Welt verzichten, die sich Einem zu Füssen legt, ist auch Stolz. Es ist ein Unterschied, ob man zur Partei der Schwachen gehört, weil man selbst ein Schwacher oder ob man zu stolz ist, um mit den Siegern und Mächtigern zu gehen, weil man sich siegreicher, weil man sich mächtiger fühlt als sie. Nicht aus Hochmut allein, sondern auch aus einem tiefen Gerechtigkeitsgefühl hat Byron als seine Partei die jeweilig Überwundenen bezeichnet. Und zuletzt — auch der Erlöser ist noch ein Kämpfer, ein zäher, heimlicher, ein unerbittlicher und ein verzweifelter Kämpfer. Denn noch nie hat die Menschheit, selbst im tiefsten Elend nicht, gering genug von sich gedacht, sich erlösungsbedürftig zu fühlen; es sei denn aus äusserer Not.

Völlig ein anderer ist Carolath also nicht geworden. Trotz spricht auch noch aus den frommen Werken seiner Poesie. Es ist nur eine feierliche Ruhe in sein Herz gezogen, und das Gebiet seiner Fragen hat er beschränkt.

Carolath gehört zu jenen vornehmen Dichternaturen, für die sich in wenigen Werken, Zeilen oder Worten ein Erlebnis krystallisiert. Ihm fehlt freilich auch wie Allen, die die Einsamkeit lieben und sich in sich selbst und vor sich selbst verschliessen, der ruhige Fluss der Darstellung (zuweilen bricht er sogar ganz ab) und die Einheitlichkeit der Komposition. Auf vielen Versen liegt noch die Schwere des Ringens, und die legt sich auch leicht auf den Leser, dass seine Dichtungen, die immer eine ernste Stimmung und energische Gedankenthätigkeit fordern, leicht ermüden. Er, dem das Ver-

schweigen von Gefühlen zum poetischen Motiv wird, muss sich ja die Zunge erst lösen, wenn er sein Tiefstes sagen will; und es ist gewiss ein persönlicher Zug, wenn in der Novelle „Entlang den Hecken“ der Held sich naiv verwundert, als man ihm sagt, dass er ja das erste Wort noch gar nicht gesprochen. Heisst es doch schon in den „Liedern an eine Verlorene“

„Allein das Wörtchen, ich liebe Dich,
Verlange nicht, dass ich's sage“.

Seine treulosen Frauen haben alle die Entschuldigung, dass sie entweder unter einem fremden Zwange standen oder nichts von seiner Liebe wussten, wenigstens nicht, wie tief und verzehrend sie sei („Du wusstest nicht, wie weh Du mir gethan“), oder sie haben endlich sogar seine Erklärung schon lange erwartet und nur aus Trotz einen Andern geheiratet.

Gefühle, die sich nicht herauswagen, werden leicht verschüttet und begraben. Carolath ist der Dichter der toten Herzen. Im „Thauwasser“ ist eben das das Schicksal der Helden, dass sie sich mit einem toten Herzen durchs Leben schleppen müssen. Beinahe jeder seiner Helden hat eine begrabene Liebe, eine verschüttete Leidenschaft. Der Dichter kennt die versteinernde Macht des Schicksals:

„Die Erde doch trägt solch' Medusenhaupt,
Dass alles, was ihr nahen muss, erstarrt“.

Er weiss auch, dass man mit dieser Erstarrung im Herzen weiter leben kann, und das wird sein eigentliches Dichterproblem. Es ereignet sich individuell bei ihm, was Ibsen sozial darstellt, wenn er Europa einem Schiffe vergleicht, das einen Leichnam am Bord führt.

II.

Carolath hat erst wenige Werke bisher herausgegeben:*) im ganzen 3 in Prosa, 2 Gedichtbücher und

*) Lieder an eine Verlorene. 1878. Stuttgart und Leipzig, Verlag von Eduard Hallberger. — Dichtungen. 1883. Stuttgart,

2 in Feuilleton-Erzählungen, unter denen allen einzig die zweite Auflage der Dichtungen ein Buch grösseren Umfangs ist. Trotzdem müsste sein Name einen andern Klang haben im deutschen Lande. Denn was er gedichtet hat, gehört in Form und Inhalt zum Grössten, was unsere Zeit überhaupt hervorgebracht. An Energie des Ausdrucks, Tiefe der Empfindung und Reichtum der Gedanken hat er in der jüngeren Generation kaum einen neben sich, nur an Gestaltungskraft wird er von vielen, selbst schwächeren Dichtern übertroffen. Aber er ist ein Abseitsstehender, den keine der Schulen und Richtungen zu den ihren rechnen darf. Nicht gering ist auch der Anteil, den seine hohe Geburt an seiner Unpopularität hat. Denn wiewohl dem deutschen Bürgerstande das Rückgrat vor Prinzen und Fürsten immer weiter zusammenknickt, hat sich in den freieren Regionen des Geistes das alte republikanische Misstrauen zum Teil noch erhalten. Nur der kleine Adel erfreut sich einer gewissen Bevorzugung. Bürgerliche Blätter haben gern ihren Renommier-Baron, wie jüdische den Renommier-Christen. Gegen den höheren Adel aber entlädt sich in kindischer Weise der letzte Rest von Unabhängigkeitssinn, der sich hier in Voreingenommenheiten und Feindseligkeit äussert. Wäre Wilhelm II. z. B. zufälliger Weise wirklich ein Dichter oder ein Künstler, er würde schwerer anerkannt werden als der letzte seiner Unterthanen. Das hat ja auch, wiewohl das Beispiel für künstlerische Dinge nicht herbeigezogen werden kann, die Geschichte des Aegirsanges genügend bewiesen, denn nie würde er so bösartig besprochen worden sein, wenn das Volk nicht gerade seinen Autor in dem Kaiser

---

G. J. Goeschensche Verlagsbuchhandlung; 2. stark vermehrte Auflage. 1893. ebd. — Thauwasser. 1881. ebd. — Geschichten aus Moll. 1884. ebd. — Bürgerlicher Tod. 1894. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. — Adeliger Tod. 1894. Ueber Land und Meer. — Der Heiland der Tiere. 1895. Romanwelt. Jahrg. II, 2. Heft 30—32.

hätte verehren müssen. Kritiker, die der elendsten Schmiererei, die von Frauenhand kommt, etwas Schönes nachzusagen wissen und mindestens den vollwertigen Beweis für die gleiche aber edlere Begabung des weiblichen Geschlechtes erbracht sehen, würden sich doch noch etwas zu vergeben meinen, wenn sie die Gedichte der rumänischen Königin loben sollten, die doch noch lange nicht die schlimmste Dilettantin ist.

Dieser unwürdige Zustand ist ein Beweis für die wirkliche Unfreiheit des deutschen Bürgertums, und er zeigt die Kluft, die zwischen den beiden Ständen klafft. Er ist mit einer Ursache für ihre gegenseitige Verständnislosigkeit und sicher auch für den Mangel an Teilname des deutschen Adels an den geistigen Aufgaben der Zeit. Trotzdem war es in unserem Jahrhundert dreimal ein Vertreter des Adels, der der deutschen Litteratur ihren charakteristischen Ausdruck gab und im Geheimen eine gründliche Umgestaltung des litterarischen Ausdrucks vorbereitete: Heinrich v. Kleist, der heimliche Vater Richard Wagners, Graf Schack, der allein von seinen Zeitgenossen auf die junge Bewegung einen Einfluss gewann, und jetzt Prinz Carolath, dessen künstlerische Wirkungen die Kritik und Ästhetik des nächsten Jahrhunderts wird zu bemerken haben.

Einen Vorfahren des Letzten finden wir bereits unter den Gottschedianern, einen Freiherrn Christoph Otto von Schönaich (1725—1807), der wegen seines Heldengesanges „Hermann, oder: Das befreite Deutschland“, 1752 von Gottsched zum Dichter gekrönt und sogar gegen Klopstock ausgespielt wurde, bald aber in gänzliche Vergessenheit geriet. In der Familie giebt es also schon wie man sieht, eine litterarische Tradition von 150 Jahren.

Caroleths äusseren Lebensgang sowie die Entstehung seiner Werke kann ich mit seinen eigenen Worten erzählen: „Die Lieder an eine Verlorene sind

ja unstreitig das Ergebnis einer (wie alle echte Jugendliebe) unglücklichen Leidenschaft. Ich war damals sehr jung, ja ich schrieb das Buch teilweise noch auf der Schulbank sitzend. ‚Westwärts‘ und ‚Sulamith‘ sind freilich später hinzugetreten. Das fertige Buch legte ich gleichsam als Rosenstrauss auf das Grab jenes Jugendtraumes und wandte mich dann, nachdem ich in ‚Thauwasser‘ und teilweise auch in ‚Geschichten aus Moll‘ noch einmal das schmerzlich süsse Loos junger dem Tode geweihter Liebe behandelt, von den subjektiveren Dichtungen ab und den objektiveren in ‚Angiolina‘, ‚Sphinx‘ und ‚Don Juan‘ zu. Dass in diesen manches selbst Empfundene hineingelegt ist, gebe ich gern zu. — Stets habe ich die Schönheit, die Farbenpracht, die Melodie geliebt, die Tiefen des Hörselberges, aus denen es nur Entrinnen mit Brand verstümmelten Flügeln giebt, aber gemieden. In glücklichstes Familienleben folgte mir nur die stets gehegte Liebe zur Einsamkeit. Diese umgiebt auch unser schön gelegenes Heim am Belt, sie treibt mich oft in das Hochgebirge um den Auerhahn zu jagen, mehr noch, um mich glücklich sein zu lassen inmitten der rauhen Natur, inmitten schlichter ungekünstelter Menschen. Dort fühle ich mich wohler als in Salons oder an Fürstenhöfen.

Geboren am 8. April 1852 zu Breslau, zog ich früh mit meinen Eltern an den sonnigen Rhein. In Wiesbaden besuchte ich das Realgymnasium, beim Ausbruche des Krieges befand ich mich in Zürich, woselbst ich bei Scherr und Kinkel Vorlesungen hörte. Früh verlor ich die Eltern; als Offizier in einem elsässischen Reiterregiment dienend, verliess ich letzteres nach wenigen Jahren, um viele Jahre auf Reisen in Egypten, Tunis und Südeuropa zu verbringen.

Dies wäre alles, was ich allenfalls zu berichten hätte, — es erscheint mir anmassend so viel vom eigenen Ich gesprochen zu haben. . . . . .“

Der Schlusssatz ist charakteristisch und mehr wie eine höfliche Redensart. Man merkt es selbst diesen Briefzeilen an, dass der markanteste Zug auf den Lippen des Dichters das starrende Schweigen ist.

In Caroláths Entwicklung giebt es drei Epochen. Das grosse Zwischenaktschweigen macht, dass sie schroffer und weniger vermittelt neben einander stehen als sonst Perioden eines Künstlers. Er hat die Werther-Epoche, der nur statt Ossians düster verschwommene Schatten Theodor Storms wehmütig klare Stimmung die Grundfarbe giebt. Caroláths Werther heisst Bent Sörensen, die Stimmung findet ihren vollen und ergreifenden Ausdruck in der Novelle „Thauwasser“. Es folgt die Byron'sche Epoche der grossen lyrisch-epischen Gedichte „Angelina“, „Sphinx“, „Don Juans Tod“. Die dritte Epoche ist die der sozialen Egriffenheit, in der der Dichter dem bürgerlichen und adeligen Tode und dem Fluche der Tiere nachdenkt. Zwischen den einzelnen Epochen liegen die rein lyrischen Perioden, die im allgemeinen den drei Hauptepochen folgen beziehungsweise vorausgehen. „Die Lieder an eine Verlorene“ sind der lyrische Niederschlag der Thauwasserstimmung; „Westwärts“, „Sulamith“ sind der lyrische Ausdruck der zweiten Epoche; und mit den Liedern „Wanderfahrt“ wird die Zeit der sozialen Dichtungen eingeleitet. „Die Geschichten aus Moll“ bilden Uebergänge aus diesen Epochen und sind wie ein jäher kurz abgebrochener Aufschrei eines erstickten Herzens, von ihnen gehören zwei oder drei zu den düstersten Tönen, die je in einer Litteratur angeschlagen wurden. In der dichterischen Entwicklung des Prinzen Carolath wiederholen sich also in kurzen Zeitfolgen die grossen Phasen der europäischen Litteratur oder vielmehr seine Individualität entwickelt sich in derselben Weise wie die europäische Dichterindividualität: Die noch schwache, ihres Selbst noch nicht bewusste Individualität schwärmt

sich aus im Werther, erstarrt und ertrotzt sein Dasein in Byron, wird wieder unsicher und bitter in Heinrich Heine, singt ihr schönes Sterbelied in der nachromantischen Lyrik und überwindet sich selbst im Mitleid mit der Gesellschaft. Bei Carolath heissen die Stationen: „Thauwasser", „Sphinx", „Geschichten aus Moll", „Wanderfahrt" und „Bürgerlicher Tod".

III.

„Thauwasser" gehört zu jenen Dichtungen, die aus einem Überdrange des Gefühls heraus geboren werden, aus chaotischen Seelenzuständen, wenn es noch Nacht ist im Gemüte des Dichters. Er fühlt eine neue Welt in sich erstehen, er ahnt mehr, als dass er wüsste, in welchen Konflikt er mit der übrigen Welt kommen werde. Er kennt die Welt noch nicht, um zu wissen, wie hier Konflikte entstehen und sich lösen, weshalb er sich in den äusseren Motiven der Handlung meist gründlich vergreift. Zum Ueberfluss pflegt er noch in jugendlich poetischem Schamgefühl die Handlung in fremde Sphären zu verlegen, zugleich um sich selbst zu verstecken, und um den Schein der Objektivität zu erregen. Der Poet in der Dachstube greift nach romantischen Stoffen der Ritterzeit oder verlegt seine Handlung in die Paläste und Salons; der prinzliche Poet ersinnt eine Proletariergeschichte.

Bent Sörensen, der Predigersohn, ist ein armer Student der Mathematik, der dereinst die Stütze seiner Familie werden wird. Sein Leben ist düster und einförmig, und er hat nicht einmal eine lichte Kindheitserinnerung. Er kennt kein anderes Gefühl als das der Pflichttreue; und nicht der Gedanke ist ihm bisher gekommen, dass er etwas anderes sein könnte als ein guter Arbeiter und ein braver Sohn. Seine Lebenstragödie ist nichts weiter als das Durchbrechen seiner persönlichen Natur, — im Grunde die Tragödie an

sich selbst. Die Handlung ist so einfach, dass sie trotz ihrer Fehler typisch wird. Eines Tages trifft die nordisch rauhe Natur Bents zusammen mit dem südlich lichteren Temperament einer jungen Italienerin, deren sonnenhaftes Naturell gleichsam das seinige aufthaut. Ihre Bekanntschaft macht er seltsamer Weise auf dem Dache, wo Giacinta sich in ein Buch deutscher Lieder vertieft hat. Es ist Februar, und wir befinden uns in einer norddeutschen Universitätsstadt; allein solche merkwürdigen Dachgeschichten wiederholen sich bei Carolath, der nur wenige Situationen kennt, sie unbekümmert um alle Wahrscheinlichkeit benutzt und überhaupt den äusseren Verhältnissen geringe Aufmerksamkeit widmet.

Mit diesem Augenblicke hat das Eis, welches Bents Herz umgürtet, seinen ersten Knix weg, und das Verhängnis nimmt seinen Lauf. Sie müssen alle drei unglücklich werden, Giacinta, Bent und sein Freund Versen, denn sie trifft das Schicksal, welches das erste Grün im Frühling hat: der nächste Reif lässt es erfrieren, der nächste Sturm wird es ausreissen, und das Thauwasser wird es überschwemmen. „Es ist ein Naturgesetz", spricht Versen, dessen Charakter und Stellung in der Dichtung schon durch seinen Namen gezeichnet wird*), „dass wir an unseren grössten und heiligsten Empfindungen zu Grunde gehen müssen". Carolath liebt es Personen zu schaffen, die er als Sprachrohr seiner Empfindungen und Gesinnungen benutzen kann; im „Bürgerlichen Tode" ist es der Hilfsprediger, und erst in dem „Heilande der Tiere" kommt er zu jener künstlerischen Verschmelzung der inneren und äusseren Welt, eines solchen Mundstücks entbehren zu können, ohne deswegen weniger geistreich und tiefsinnig zu sein; er hat hier, was ihm im „Thauwasser" noch nicht gelang, die Tendenz in die Realität hineingezogen.

*) Wie die veilchenhafte Giacinta, der Herr von Zierow, später die Frauen Angelina, Santa, Diava u. s. w.

In einer Auffassung, die sehr verwandt ist meiner Definition des Dekadencebegriffes*), führt Versen aus: „Der grosse Haufe blüht, reift, stirbt nach allgemeinen Regeln. Wenn aber ein Herz von sehnsüchtigerem, höherem Schlage zu früh aufgeküsst wird von der urewigen Sonne, wenn es zu jäh erfasst wird vom Sturm des Schönen, so stürzen bald die Wasser darüber, unabwendbar, rächend, gesetzerfüllend. Darum geht ein dunkler Zug durch jedes grosse Menschenleben, der Zug des Scheidens, der Zug des Todes“.

Bents Schicksal ist wie ein Paradigma zu diesem Satze.

Schlicht und einfach, fast trocken und herbe wie die Handlung ist der Stil der Novelle. Knappe, antithetische Sätze mit vielen Participialkonstruktionen, die schon in den Ton der Novelle so etwas wie einen Hauch der Einöde bringen, folgen sich und starren einander an. Dieser Stil wird später noch weiter ausgeprägt, besonders in den „Geschichten aus Moll“; er charakterisiert zugleich die Technik der Novellen wie der grösseren Gedichte, in denen die einzelnen Abschnitte oft unvermittelt und so hart kontrastiert neben einander stehen, wie in den Dichtungen Heinrich von Kleists**). Trotz der persönlichen Ergriffenheit im „Thauwasser“ ist diese Novelle, was für einen jungen Dichter immer ein Zeugnis grosser Selbstbeherrschung ist, ohne Pathos, ohne rhetorische und poetische Floskeln geschrieben, fast wie eine pragmatische Darstellung gleichgiltiger Thatsachen; auch darin verwandt dem Novellenstil Kleists, der seine starre und grosse Individualität scheinbar gewaltsam hinter seinem Chroniken-artigen Stil verstecken wollte. Aber wie sich diese schliesslich in den kleinsten Partikeln

---

*) Der Naturalismus. Zur Psychologie der modernen Kunst 1892. Seite 101 ff.

**) Z. B. in „Angelina“, „Sphinx“, „Sulamith“, „Schön-Lenchen“, „Vom Könige, der sich totgelacht hat“, „Die Kerze“, „Die Rache ist mein“. Zuweilen fällt ein solcher neuer Abschnitt als eine

verriet, so erkennt man Carolaths Persönlichkeit oft an den kleinsten Umständen und zuweilen auch in dem, was er verschweigt; zumal hier. Die Stimme des Erzählers ist verschleiert, in ihrer Tiefe hört es aber nicht auf zu schluchzen, wie unter dem Eise der Alltäglichkeit die Wasser wühlen und gluksen. Dem, der die Geschichte von Bent und Giacinta erzählt, ist eine andere Geschichte in der Kehle stecken geblieben von dem eignen Leide, das dem seiner Helden so ähnlich und doch anders ist, aber ach, so viel schmerzlicher, so viel persönlicher. Dieses Leid tendiert allerdings nach einer entgegengesetzten Richtung, wofür sich in der „Sphinx“ eine verräterische Stelle findet, nämlich dass „ein Stamm, der edel, meist im Verblühen bringt sein bestes Reis“; also umgekehrt ist es das Schicksal nicht der Thauwasser sondern der Herbststürme.

Dies Buch aber ist selbst geschrieben in der Sprache der Thauwasser und eingehüllt in seine nebligen Stimmungen. Des Dichters Blick ist völlig verschleiert von Thränen und feuchten Lüften. Nicht eine einzige Person tritt klar und plastisch vor uns hin; nirgends sehen wir feste Konturen. Aber man hört ihre Thränen, man erkennt die Stimme, die ja immer die Leiter ist, auf der man in die tiefsten Schachten der menschlichen Seele hineinfährt, und man atmet ihren Duft ein. Carolath charakterisiert seine Menschen durch den Ton und durch den Duft. Giacinta hat einen Hauch von Veilchen, der symbolischen Blume in dieser Novelle nicht allein,

---

neue Dichtung aus dem Werke heraus, z. B. in den beiden Novellen „Die Königin von Thule“ und „Der Nachtfalter“, die eigentlich nur zwei Kapitel derselben Dichtung sind. Auch bei Carolath finden sich, was für Kleist und Shakespeare so charakteristisch ist, antithetische Dichtungen, die sich zu einander verhalten, wie das Plus und Minus einer Sache, z. B. „Angelina“ zur „Sphinx“ und diese zu „Don Juans Tod“, „Die Lieder an eine Verlorene“ zu dem Cyclus „Westwärts“, „Die Königin von Thule“ zum „Falter“, „Der Bürgerliche“ zum „Adeligen Tode“ u. s. w.

sondern allgemein der Carolath'schen Dichtung; über Lia liegt ein schwermütiger Hauch; um Giacintas Lippen zuckt es, als ob sie mit Thränen kämpfte, über ihrer Stimme liegt ein böser Schatten, die Stimme ist dem Tode geweiht, aber es klingt in ihr wie ein Frühlingsvogel; Sigos Geliebte, von der wir fast nichts vernehmen wie ein Lachen, hat eine Stimme, „spöttisch und süss, wie der Ruf eines Vogels". Und als der Dichter zum ersten Male in Rom Angelina sieht, da erscheint ihm ihr Kopf, „fast wie ein Klang aus lieber Kindersage". Das einzige, was er an seinen Menschen sieht, ist das leuchtende Auge und das dunkle Haar. Dies ist nichts anderes als der schöne Rahmen der rätselhaften Sphinx, „wenn sich der braunen Haarflut golddurchsträhnte Wirren wie küssend" um das schöne Mädchenantlitz legt. Es ist ein Bild wie von Klinger gemalt:

„In schwerem Rahmen, massig, goldgezackt
Ein Frauenkopf mit Augen, traumhaft starren,
Die tief im Herzen, das ihr Bann gepackt,
Gleich Pfeilen, weichbefiederten, verharren".

Das Auge ist bei Carolath des Rätsels wahres Siegel. Die Helden Guy, Don Juan und Satan haben entgötterte, verlorene Augen oder den erstarrten und erstarrenden Blick. Don Juan hat ein Tigerauge. Aus fragenden, sehnsuchtvollen Augen blicken die Frauen ihn an. Vor Bent steht das junge Mädchen zuerst mit dem fragenden Blick und der blassen Stirn; Lia hat all zu grosse Augen, die all zu fremd blicken, Augen wie Blumensterne, die sich für einen Tag öffnen und dann von der Erde scheiden, der sie nicht angehören dürfen. Santa schlägt zu ihrem Geliebten „sehnsuchtstiefe, blumenhafte Augen" empor; Angelinas Auge ist dunkel, „dabei wunderbar, gross und betrübt, als ob es immerdar nach etwas Süssem, ewig Fernem frage" und im Tode ist ihr Antlitz „entsetzlich fragend . . . ein Fragezeichen, angstvoll hingemalt am Schluss eines gewaltigen Gedichts".

Der Dichter sieht den Heiligenschein, den nur ein totes Mütterlein in Angst und Schmerz ums Haupt gebetet haben kann; aber wenn er ein Gesicht beschreiben will, dann nimmt er die Züge von einem fertigen Kunstwerk z. B. dem Standbild auf dem Strassburger Münster, er hört noch von den erstarrten Lippen „den Aufschrei, den sie einst gethan haben mussten, ehe sie zu Stein wurden und sich schlossen für immerdar“. Von Lia, ehe er ihre Geschichte erzählt, sieht er ein Gemälde bei einem befreundeten Maler, er erkennt den Todeszug in dem blühenden Mädchengesicht, und er weiss, dass dies das Bildnis einer tief Geliebten, vielleicht noch Lebenden, aber gewiss Verlorenen ist. Und wenn ihm dies fertige Kunstwerk fehlt, muss er es sich erst als geschaffen vorstellen, ehe er eine Person beschreibt, so weit ist er von einer naiven unmittelbaren Wiedergabe der Welt entfernt. Die reizende Gestalt der Angelina ist bei ihrem Erscheinen

„Ein lichtes Bild auf sammetfinsterm Grunde,
Dess wunderfeines, sinnendes Profil
Ein grosser Künstler schuf in flücht'gem Stil
Zu gottbegnadeter, geweihter Stunde“.

Carolath, der ja selbst ein spätes Reis deutscher Kultur und Dichtung ist, gehört zu den Dichtern, welche der Kunst erst durch die Kunst beikommen („Don Juans Ende“, „Jesus in Gethsemane“, „Die Königin von Thule“, das Gedicht „Sommerfest“) und die Erscheinungen der Welt erst auf dem Umwege der Kunst kennen lernen. Kritiker, die ihr ästhetisches Glaubensbekenntnis allzusehr dem Drama oder der Plastik angepasst haben, und deren Alpha und Omega die Anschaulichkeit von Welt und Menschen ist, werden ihn daher konsequenter Weise ausserordentlich niedrig schätzen.

Caroläths Dichtungen sind untergetaucht in lauter Subjektivität. Das Gefühl ist ihm älter als die Welt, das Problem sieht er deutlicher als die Erscheinungen.

Seine Wahrheit wurzelt in der Erkenntnis, seine Art von Realismus aber besteht in der Harmonie der innern und äussern Natur, die zugleich real und symbolisch ist, und die wie ein mahnender Genius an die Pforten der Seelen klopft, um die gleichen oder entsprechenden Stimmungen zu wecken. Als Bent Giacinta gesehen und eben den unglücklichen Versuch machen will zu dichten, weht ihm Südwind ins Fenster, der die Thauwasser bringt; als er Giacinta zum ersten Male geküsst und in den Armen hält, da löst der Thauwind seine Schwingen, schlägt sie um sie, und singt um die Giebel sein erstes Auferstehungslied, ihnen ein Hochzeitslied ihrer aufbrechenden und vereinigten Gefühle; und als sie sich wieder geküsst, aber nun nicht mehr im Sturm ihres ersten Liebesrausches, als Giacinta ihm ihre frischen Lippen frei bot, ohne zu erröten, da hatte sich eben ein Frühlingsvogel auf einen Zweig gesetzt und sang so laut, als wollte er sich die kleine Brust zersprengen; und als endlich das Eis in Bents Seele geschmolzen war unter dem heftigen frühen Sonnenkuss, da war das Thauwasser gekommen, Eisgang und Deichbruch hatten die Brücken fortgerissen, „und nun brausten auch die Thauwasser über, eine wilde Sturmflut, alles begrabend, junges Grün, junges Glück, ihn und sie, rächend, vernichtend, gesetzerfüllend“.

So sind auch die Helden der „Geschichten aus Moll“ in eine Natur hineingestellt, die völlig die Farbe und den Ton ihrer Seelenstimmung hat: Der durch betrogene Liebe heimatlos gewordene Ritter, der sich unter dem Glutschein der untergehenden Sonne in das Flammenmeer der brennenden Buche stürzt und in das Grollen der Vernichtung hinein das Totengebet ruft (ein Bild wie ein Symbol für die Carolath'sche Psyche); der König Sigo, der nur dreimal lachen darf im Leben, einmal als er im schwül duftenden Grunde die Süssigkeit der Liebe kennen lernt, das zweite Mal, als die

Botschaft des Verrats kommt, während der Nordsturm durch das öde Schloss fährt, dass die Mauern krachen und die stürzenden Giebel einen Trümmerberg häufen, das dritte Mal ist es Novemberwetter, Winde haben den Schnee vertrieben und noch einmal ein Grün erweckt, ein Spätgrün, noch einmal fiel ein Glücksstrahl dem Könige über den Weg, aber er hat den Glauben nicht mehr, er hat die treibende Kraft nicht mehr, und wie nun die Liebe gleich einer spätgrünen Ranke an die Scheiben tickt, und der Thauwind singend um's Erkergebälk streicht, da lacht auch der König noch einmal auf, aber dieses Lachen treibt Frühling und Liebe in die Flucht, „und graues Haar trugen jene davon, die es vernommen“: der König hat sich tot gelacht. Man achte auf die wunderbare Kraft und Kühnheit der Naturbilder, die alle im hohen Grade sinnfällig und charakteristisch sind. Dieses Märchen von dem Menschenherzen, das nicht mehr glauben kann, und das in ein Grab gehört, „je tiefer desto besser“, dies Märchen, das in einem höhnenden Missklang endigt, ist in Bitterkeit getränkt; wie die traurige Geschichte der kleinen Rose, die sich am Heiligen Abend in den Fluss stürzt, in Finsternis getaucht ist. In dieser inhaltlich winzigen und unoriginalen Erzählung („Am Strome“) sind völlig alle Lichter ausgelöscht. So finster, wie in dem hoffnungslosen Gemüte des armen Kindes ist es am Hafenquai und mit einem kalten Hohne bricht auch diese Geschichte ab, dem klatschenden Anprall vergleichbar, mit dem des Mädchens Körper im Strome verschwindet.

Dieselbe Uebereinstimmung von innerer und äusserer Stimmung findet sich auch in den Gedichten. Der Sturm pfeift hell, während der Dichter, dem ein letztes Ideal zerschlagen ward, Brief auf Brief im Kamine verflammen lässt. In purpurgesättigter Nacht träumt Diava von ihrer Seele heiligem Amt, heiss sticht die Sonne beim Nahen

Don Juans, ein jäher Blitz durchleuchtet das Gemach, auf fahlen Wolkenrossen kommt das Wetter gezogen, während Juans wilde verödete Seele sich verrät, die Nacht war schwarz und heiss, ein Wetter stand am fernen Kamm der Hügel, und die Steppe lag blitzüberflackert in der Stunde, als Juan gezeugt wurde; und unter wildem Unwetter mit der steigenden Lohe sind Beider Seelen in den Himmel geflogen. Ähnlich in der „Sphinx“: in einer schönen Sommernacht finden sich die Seelen Guys und Santas, zarthelle Wolken stehen am Himmel, indess sie sich Treue geloben, in einer Herbstnacht im Felde erfährt Guy den Verrat; bei Nacht im Sturme klopft der wilde Dämon des Zweifels an die Pforten des Rabbi Zephanja, und als er davon stürmt, stösst ein Windstoss mit tauber Macht durch das Zimmer, dass die letzten Worte des zerstörten Gastes in diesem verhallen; das Gewitter in ihm, und das Gewitter draussen ist verstummt, als er in das Schloss der Treulosen zurückkehrt, an dessen Scheiben der Südwind seine Schwingen bricht; jede der nun folgenden Seelenstimmungen wird begleitet durch die entsprechenden Stimmungen in der Natur, bis endlich ein neuer Morgen heraufdämmert.

Wo der Dichter nicht direkt mit der Natur den Seelenzustand und das Verhängnis seines Helden malen kann, da thut er es gleichnisweise, wie in den beiden Stücken „Die Kerze“, deren erlöschende Flamme wir noch sich winden und ringen sehen, „wie eine verdammte Seele“; — und „Der Nachtfalter“, der in die schöne brennende Flamme lossteuert, „um in göttlichem Starrsinn“ seinen Tod zu finden.

In solcher Durchmalung des Innenlebens durch äussere symbolische Vorgänge, mehr aber noch durch die Farbe der Natur selbst, ist Carolath Meister und rückt in die Nähe Zolas, der hierin vielleicht unerreicht ist. In Deutschland giebt es wohl überhaupt kaum einen, der

in Lyrik und Novelle eine Stimmung so unerbittlich fest zu halten wüsste als ihn. Deshalb gehören auch die kleinen, inhaltlich so unbedeutenden Geschichten, wie „Am Strome“, „Die Kerze“, „Nachtfalter“ u. a. künstlerisch zu dem Vorzüglichsten, was unsere Zeit hervorgebracht hat. Namentlich unsere Symbolisten und Allerjüngsten könnten sich an ihnen ein Beispiel nehmen, wie man Stimmungen hervorruft und festhält, wie man Symbole sinnvoll behandelt, ohne den Bau des Ganzen zu zerstören, und schliesslich, wie man seine Subjektivität am besten ausdrückt, indem man ihr die stärksten Zügel anlegt. Ein feuriger Renner im Geschirr giebt den grössten und schönsten Eindruck von seiner Kraft und Natur. —

Die äussere Handlung der Novellen ist arm und die des „Thauwassers“ überdies noch reich an Fehlern aller Art. Die meisten kommen aus der jugendlichen Übertreibungssucht und einer Ironie, die das Objekt ihres Spottes noch nicht kennt. Einen Studenten, der nach vier fleissigen Semestern wegen einiger geschwänzter Kollegien religiert werden soll, hat Carolath wahrscheinlich so wenig kennen gelernt als eine Universität, auf der die Kommilitonen es als ein Ereignis beschwatzen, dass man einen der ihrigen auf dem Leihamt oder mit einem Mädchen gesehen hat; einen Offizier, der während eines Duells seine Cigarre nicht ausgehen lässt, ebenso wenig als einen Maschinenbauer, der wegen dummer Klatschereien eine tüchtige Arbeitskraft nicht mehr beschäftigt und ebensowenig einen Arzt, der den nicht ungefährlich Verwundeten allein nach Hause gehen lässt, des Abends einmal vorsprechen will und die wichtige Operation auf irgend ein Gelegentlich verschiebt. Einiges ist völlig naiv, wie die Scene bei dem jüdischen Antiquar mit der wahnsinnigen Tochter. Es scheint, als ob Carolath für die Dämonie des Verstandes seine besondere Vorliebe hätte, denn er führt gerne

orientalische Weisen in seinen Gedichten ein, in der „Sphinx“ den Rabbi, in dem Cyklus „Fatthûme“ den Derwisch, und es ist charakteristisch für ihn, dass er den Dämon der Sinnlichkeit von dem Juden Ahasver abstammen lässt. Wie wenig Realist im gemeinen Sinne der Dichter ist, ja wie ihm alle Realität, die nicht aus der Stimmung erwächst, fern liegt, erkennt man schon daran, dass er überall, wo er ihr zu ihrem Rechte verhelfen will, zunächst die Komposition verdirbt oder verwirrt, die Wirklichkeit aber dennoch nicht erreicht.

Die tiefe Wahrheit im „Thauwasser“ ist, dass sie „eigentlich Alle untergegangen in den Thauwassern“, nur das Wie stimmt nicht.

Das Motiv Heines: sie durften zusammen nicht kommen, sie hatten sich viel zu lieb, variiert Carolath fast in derselben Rhythmik: „Es durften die Beiden nicht sterben, weil sie sich tief geliebt“. Dies Wort ist der ethische Schlüssel der Novelle, und es wird bald das Leitmotiv der Carolath'schen Dichtung. Durch die Thauwassernebel hindurch schimmert ein warmes flatterndes Licht, das ist der sonst starke, hier aber noch sentimentale Idealismus des Erzählers. Denn hier ist selbst die Ethik ein wenig neblig geworden, und ihr Stern schimmert nur trübe; auch er ist untergetaucht in den Thauwassern. Bald wird er heller aufleuchten, aber dann steht er kalt am Himmel wie ein Nordlicht.

Carolath hat nichts mehr geschrieben, das so unmittelbar das Herz ergriffe, wie diese Novelle. Er wird nie mehr so weich und persönlich, und es ist, als hätte er alle seine Thränen gesammelt in diese eine Urne. Für rührselige Naturen kann „Thauwasser“ leicht eben so gefährlich werden wie der Werther. Es ist aber kein kleines Zeugnis für die menschliche und poetische Kraft des Dichters, dass er die Stimmung, in der diese Novelle geboren wurde, so gründlich in sich überwand und nie mehr auf diesen Ton zurückfiel. Er hat ihn

sogar schon zum Teil in der Novelle selbst überwunden und zwar mittels seiner Ironie, die er kräftigte; z. B. in der Scene, die sich zwischen den Sängern hinter der Bühne abspielt, und in der Rossi bereits die herbere Sprache des älteren Carolath spricht. Diese Scene, die sich schon sprachlich von den übrigen Teilen der Erzählung unterscheidet, stammt ohne Zweifel aus einer späteren, ruhiger gewordenen Zeit, in der sich die Wehmut in Verachtung umgewandelt hat. Man sieht an dieser Stelle deutlich den Prozess des Überganges, wie man denn bei Carolath immer ziemlich genau die einzelnen Phasen seiner Dichtung unterscheiden kann. Hier giebt es deren vier: neben der, die die eigentliche Novelle zwischen Bent und Giacinta ausmacht, der frühesten, und der eben genannten Scene hinter der Bühne mit dem Helden Rossi, die die späteste ist, den idealen Teil, den der Dichter Versen vertritt, und endlich diejenigen Partieen, in denen die übrigen, ausschliesslich zur Motivirung eingeführten Personen auftreten (die Studenten, der Professor, der Maschinenbauer, die Offiziere u. s. w.).

Diese vier Teile haben sich innerlich zwar nicht mehr genügend verbinden können. Der Dichter hat sich im „Thauwasser“ gleich Goethe die Wertherstimmung von der Seele gedichtet, noch ehe die Novelle selbst abgeschlossen war.

IV.

„Thauwasser“ ist trotz alledem noch die am meisten realistische Arbeit Carolaths. Der Träumerei und Wehmut folgt Empörung und Verachtung. Welt und Menschen sind jetzt aus einer Entfernung gesehen, in der man die individuellen Züge nicht mehr erkennt, in der die Realität zur Symbolik und einmal sogar zur Allegorie wird (im „Sonnenuntergang“, wo eine Art Pietas auftritt). Die Verachtung sieht freilich

scharf, sobald die Empörung zur Ruhe gekommen ist. Deshalb sind einige Nebenfiguren in den „Geschichten aus Moll“ vorzüglich gelungen, z. B. die in seliger Philiströsität lebenden und sterbenden Eltern des Königs Sigo, der ordinäre Onkel des Malers in der Geschichte „Lia“, der gutmütig selbstgefällige Vater und der korrekte Bräutigam in der Novelle „Entlang den Hecken“, der protzenhafte Bewerber in der „Kerze“ und die empörend brave Familie, in die Gunther Stormeck hineinheiraten soll. Der Dichter erzählt im trockensten Ton und in scheinbarer Naivetät, aber als Einer, der es besser weiss, und der nur, aus Ironie oder Bosheit, durch ein kleines Wörtchen den wahren Zusammenhang durchschimmern lässt, z. B. wenn er von dem Klausner erzählt, der meistens schlief, „wodurch er in den Geruch der Heiligkeit geraten war“; oder wenn er im „Bürgerlichen Tode“ den alten Herrn, dem ein paar Tauben geschossen wurden, klagen lässt, dass ihre Aufzucht seine Lieblingsbeschäftigung sowie seine einzige Freude auf Erden bilde und dann trocken hinzufügt: „Der arme alte Herr hatte ausser dieser seiner einzigen Passion noch einige andere Lebensfreuden in Gestalt von Figurantinnen der Vorstadttheater, er hielt es jedoch für angemessen, an dieser Stelle lediglich seine Liebhaberei für Tauben hervorzuheben“.

Die Hauptpersonen, namentlich die Frauen verlieren aber mehr und mehr an Realität. Es sind gar keine Personen mehr, sondern nur noch Typen und Empfindungen. Die treulose Geliebte ist fast dieselbe unbestimmte Person, die schon in den Liedern der Romantiker, besonders bei Heine, ihr Unwesen treibt. Die Handlung findet immer weniger reale Begründung. Der einzig glaubhafte, weil subjektive Grund ist noch der, dass der Liebende in traumhafter Selbstverlorenheit und schamhaftem Stolz die Zeit verpasst hat. („Das kommt vom Wandern, vom Wandern“.) Sonst wird die

Herzensbraut untreu aus dem romanhaft philiströsen Motiv, den Freund durch einen grossen Schmerz aufzustacheln und ihm die Weihe für die Kunst zu geben, wenn sie nicht gar aus diesem Grunde stirbt, wie Lia, das reizende Kind, das wir wenigstens körperlich ein wenig kennen lernen. All' diesen Mädchen aber fehlt die Grösse und Individualität, die ein solches Thun erklärte. Gewöhnlich sind sie ohne Bedeutung und stehen unter dem Willen ihres Vaters, der sie nach Gutdünken anders verheiratet. Schliesslich giebt es gar keinen Grund mehr und ein „Ich weiss es nicht“ ist Santas letzte Antwort, bis auch dies letzte Wort verhallt ist und „ein Bild“ übrig bleibt, das wir schon kennen: In schwerem Rahmen ein Frauenkopf u. s. w. Sie hat keinen Namen, und der Dichter entsinnt sich nicht mehr, wo er sie gesehen. Das Einzige nur ist gewiss, dass sie ihn nie gekannt. Schon im „Thauwasser“ hatten wir dies Motiv, und es wiederholt sich in der „Kerze“ dass ein Mann seine Liebe verschliesst und der Angebeteten nie zu nahen wagte.

Am Ende ist es die Schönheit selber, die dem Dichter zum Problem wurde, und es ist das Weib die Sphinx, deren Oedipus zu werden eine Zeit lang sein vornehmstes Motiv, und es ist nicht geworden zu sein, sein Stachel und Schmerz wird.

„Was ist's, das sich um Erdenschönheit schmiegt
Ein tiefer Schatten, den kein Glanz besiegt?
Was ist's, dass sie mit schwermutsvoller Frage
Geheim gepaart, dass in ihr mit Gewalt
Als tief verletzte goldne Saite hallt
Ein Weh um Edens längst verblühte Tage?
Was ist's, dass mitten aus der Schönheit Schooss,
Ein Menschenherz, das sich gesonnt in Pracht,
Urplötzlich aufschreckt, einsam, heimatlos“?

Auf diese drei schweren und schwermutsvollen Fragen hat der Dichter drei tiefsinnige Antworten, Dichtungen, die, was Pracht und Glut der Verse betrifft,

an Schwere und Tiefe der Gedanken wohl nichts in der zeitgenössischen Lyrik zur Seite haben: „Angelina“, „Sphinx“ und „Don Juans Tod“; das Gedicht von der Schönheit, die im Schlamme versinkt, die wilde urewige Frage über das Weib und das Oratorium der Erlösung; Epos, Drama und Apotheose der Schönheit wie des Weibes, das hier in seinen drei Hauptgestalten auftritt, in denen es der Mann immer gesehen hat, und in denen es auch durch die Litteratur und Kunst gegangen ist: als Opfer, als Dämon und als Engel; aber in allen drei Erscheinungen hier ohne einen einzigen individuellen Zug. Es ist das Weib schlechthin oder vielmehr das Weib in seiner spezifischen Eigenschaft als Gefühlserregerin des Mannes: als Mitleid, Schrecken und Verehrung; das Weib in seinen drei männlichen Schicksalsfragen, als Schuld des Mannes, als seine Qual und seine Erlösung.

„Es ist das Weibliche die dunkle Frage,
Die Jedem, der hinaus in's Leben stürmt,
Als ernster Prüfstein sich entgegentürmt.
Ob früh, ob spät, für Jeden wird am Ende
Das Weibliche zur Lebens Sonnenwende“.

Don Gaston sah in seinem Leben den geheimnisvollen Zug, der den blumenhaften Leib in die Gosse zieht, Guy quält die Sphinx und Don Juan treibt es nach Ost, wo ihm

„Die Liebe beut mit läuternder Gewalt
Aus weisser Frauenhand den Kelch der Gnaden“.

Diese Trilogie der Schönheit ist in ihren Fehlern nicht minder kühn als in ihren Vorzügen: der Unrealistik, der Kompositionslosigkeit und der schweren und zuweilen dunklen Sprache. Da alle drei Gedichte aus demselben Gefühlskomplex erwachsen sind, finden sich überall Stellen, die das bestimmte einzelne Bild verästeln und verwirren. Denn überall schimmern auch die andern Phasen durch, das einzelne Bild löst sich nicht genügend los aus dem Chaos von Leidenschaften und

Probleme. So ist Angelina, die verdorbene Schönheit, anfangs Lilith und Melusina, ein Weib, das Allen die Köpfe verdreht und seinen Verehrern aus einer anderen Welt gekommen zu sein scheint, um ihre Sünden am Weibe zu rächen:

„Auf unserm Wege liegen schon zu viel
Zerrissene Schleier und begrabene Schmerzen".

Im ersten Teil ist sie überhaupt eine völlig Andere. Der Pessimist unter den Gästen fordert den Dichter auf, der schnell Entflohenen zu folgen, denn er zweifelt nicht, der Wurm sitzt jetzt schon in der Blüte. Aber zu keinem Buhlen, zu einem kranken Kinde war sie mit Früchten geeilt; und Gaston, der Leergebrannte, Hoffnungsarme muss erkennen: „es giebt Ölbäume noch und weisse Tauben", in uns nur gähnt das tiefe Leid. Aber warum „muss" dies engelsgleiche Kind dennoch „in die Gosse?" Weshalb muss auch hier der Schönheit buntes Nessustuch verkehren sich zum Fluche? Die Antwort ist eine Selbstanklage des Mannes, denn wie hier nur das Weib, so tritt auch nur der Mann auf: Schönheit und Güte allein genügt schon, des Weibes Loos zu besiegeln, dass es elend werden muss:

„O Schönheit, Schönheit, Danaergeschenk!
Weh Jedem, dem sein leuchtend Stirngehenk
Als blitzend Stigma ward um's Haupt geschlagen!
Weh ihm, dem Kind, das ausgesendet ward
Ein reiches Kleinod wunderseltner Art
Durch einen Wald, einsam bei Nacht, zu tragen"!

Dies schöne Gleichnis ist der Schlüssel zum Angelina-Geheimnisse. Eine Versöhnung giebt es indessen auch in ihrem Schicksale noch:

„Es müssen Blumen sein,
Im Scharlachschmuck der Schönheit aufzuflammen
Am Strassenrande". —

„Sphinx" steht wie in der Mitte des Cyklus, der übrigens als solcher vom Dichter gar nicht äusserlich bezeichnet ist, zugleich auch im Mittelpunkte der

Carolath'schen Poesie. Sie ist unzweifelhaft sein grösstes Gedicht, vielleicht aber auch das grösste, das nach Heines Tode in deutscher Sprache gedichtet wurde. Sie ist eine jener Schöpfungen, mit denen der Dichter an den Grundsäulen der Welt selber rüttelt, indem er ein uraltes Motiv wieder wie eine neue Frage in die Ewigkeit hineinruft, die Frage, weshalb:

„So weit der Sturm braust und die Sonne scheint,
Giebt es kein Plätzchen auf der schönen Erde,
Nicht eines nur, das frei gefunden werde
Von Thränen, die um eine Frau geweint".

Auf diese Frage giebt es im Gedicht drei Antworten, der Rabbi Zephanja sagt: Wenn der Beduine sein Ross tränkt, trübt er das klare Wasser durch Sand, weil allzu hast'ger Trank dem Tiere schaden würde. So that der Schöpfer in den klarsten Quell der Lebenswüste emsig Schlamm mit vollen Händen:

„In den schönen Leib
Den süssen, sinnbethörenden des Weibes
Goss er Gemeinheit".

Aber so wenig das wilde durstige Ross des Beduinen seine Fürsorge einsehen kann, so wenig vermag Guy sich mit dieser Antwort zu begnügen. Wenn überhaupt aus einem Grunde, so hat Gott aus Neid zu dem das Weib gemacht, was es ist. (Hier ist der Punkt, wo das Mysterium von Don Juan einsetzt, das auch schon in Angelina anklang):

„Ich sprech die Frau von jeder Fehle los,
Weil Gott mit Stein ihr leuchtend Herz umschloss,
Weil um das Licht, das in ihr loht, sein Neid
Als Hülle schlug sein kaltes Marmorkleid,
Damit die Menschheit vor der Tempelhalle,
Im Staub gebückt, Entsagungsworte lalle".

Also kein Hinab, kein Irrlicht in den Sumpf, ein Hinauf ist das Weib, ein Stern, der uns in's Paradies leuchtet. Als der Mensch aus Eden vertrieben wurde, sang der Dichter der „Angelina" bereits, da heftete sich die

Schönheit an die Gestalt des Weibes und ward „das Tempellicht, das ew'ge Licht im staubentkeimten Leibe“. Wir aber „der Verdammten blasse Schar“ folgen dem göttlichen Glanze im Weibe; der Hang zum Weibe ist im Grunde die Sehnsucht zu Gott. So wird die Leidenschaft hier christlich gedeutet:

„In jeder Frau liegt der tief süsse Zug,
Der unbeschreibliche, ein ew'ges Sehnen
In uns zu wecken, dass wir aufwärts dehnen
Zu Gott empor des Lebens Probeflug“.

Und jede Wunde wird ein Ritterschlag, die das Weib dem schlägt, der nicht an des Rätsels schönem Bollwerk: Leib bleibt stocken. Sie aber, die Frau, wird stets als Sphinx hoch über allem Irdischen thronen, locken und verführen, bis am Ende aller Tage, wenn die Posaune tönt, wenn die Gräber gesprengt und alle Rätselfragen gelöst werden, wenn „der Freiheit Flammen triumphierend schlagen“, auch sie erlöst sein wird. Dann wird in ihrer Tiefe, dem Memnons-Bilde gleich, auch ihr Geheimnis erklingen

„Das hohe Lied versöhnter Ewigkeit“.

Wie in den verschiedenen Sphären verschiedene Antworten, so giebt es in dem Gedicht verschiedene Probleme. Subjektiv heisst das Grundproblem des Dichters

„Betrogen ward er und das hat er eben
Weil er sehr stolz war, niemals dir vergeben“.

Und weil er sehr stolz war, kann er auch nur eine stolze Lösung auf stolze Fragen haben; es ist zugleich die Lösung seines Dichterproblems, und es lautet:

„Wer je das Weib verkämpft, verschmerzt, verwunden,
Steht einsam da, nicht mehr an Gott gebunden —
Denn von der Frau empor führt der Ideenflug
Empor zur Freiheit“.

Man erkennt schon an der Schwere dieser Verse zum Unterschiede von den etwas luftigeren und verklärten Zeilen, die Santa zum Schluss spricht, dass hier,

in der Sphäre dieser Verse, die Realität seines Herzens und seiner Gedanken liegt. Denn das Gedicht ist aus der Enttäuschung geboren, mit der es der Trotz gezeugt hat. Wie schwere Blutstropfen, die im Fallen zu Gold gerinnen, sickern die Verse und Gleichnisse aus der Seele des Dichters.

„Sphinx“ ist vermutlich in verschiedenen Zeiten und dichterischen Stimmungen niedergeschrieben. Das erkennt man z. B. an den später getilgten Widersprüchen der ersten Auflage, mehr aber noch an dem innern Widerstreit der Anschauungen. Man kann deutlich vier Schichten unterscheiden, in denen sich das Gefühl des Dichters abgelagert hat: Die erste ist der epische Teil, in dem der romantisch schwärmende Dichter seine Jugendliebe und wilde Verzweiflung erzählt; die zweite, in der ich das Kerngestein dieses Landes sehe, ist die wilde Auseinandersetzung mit den Mächten des Schicksals, der Liebhaber ward zum Empörer und Zweifler, Guy ist der Lucifer der Gottheit Weib (es ist dies der Teil, der beim Rabbi spielt); die dritte Schichte ist lodernde Flamme der Sinnlichkeit, die hier mit einer Glut dargestellt ist, die in unserer teils nüchternen, teils kranken Litteratur ohne Gleichen ist. Guy hält sein altes Lieb gepackt und im Schlafe ruht seine Faust geballt auf ihren Brüsten:

> „So lässt der Löwe wohl, den in Gedanken
> Der Schlaf befiel an einer Beutestelle,
> Schwergriffig liegen seine mächt'gen Pranken
> Auf der erwürgten, röchelnden Gazelle“.

Die vierte Schicht, vermuthlich auch die späteste, ist dann die feinere Luftschicht der mystischen Sphinx-Verklärung.

Es ist nun interessant, wie sich in diesen vier Phasen das Weib von ihrer ursprünglichen individuellen Erscheinung mehr und mehr löst, um nacheinander, im zweiten Teil, zum Typus, zum Symbol, zum Mythos, —

dann im dritten, zur Sinnlichkeit, zum Leben selber und schliesslich, im vierten, zum Ideal, zum Sinne des Lebens zu werden. Santa, die wir als Kind im weissen Kleide mit wallenden Haaren sorglos durch den Garten jagend kennen gelernt haben, verflüchtigt sich vor unsern Augen zu dem Weibe schlechthin, verfliesst zum Quell der Lebenswüste, versteint zur Sphinx und verklärt sich zur Flamme auf hohem Opfersteine, während Guys Entwicklung beim Lucifer stehen bleibt, und seine letzte Antwort ein bohrender Dolch ist, der sich gleich einer Sonde in des Rätsels Leib senkt.

So unkünstlerisch diese Wandlung ist, man wird doch mächtig gepackt von dem Zuge ins Grosse, der Carolath eigentümlich ist. Er wird gross bis zur Unnatur, sein Zorn steigert sich bis zur Groteske, und es ist mir unbegreiflich, wie er die „Sphinx“ eine objektive Dichtung nennen kann. Er packt seinen Stoff so gewaltig an, dass er schon im Angriff zerschlagen wird. Mit dem einen Weibe sollen alle Weiber, mit dem einen Schicksal sollen alle Schicksale nicht allein bezeichnet, sondern auch dargestellt werden. In grotesker Übertreibung wird die Sphinx so gewaltig, dass sich an ihrer Marmorbrust die Menschheit in zwei Rinnen teilen kann, davon die eine zu Gott eilt, die andere aber, zu der unser Held gehört, um seinen Glauben betrogen, Gott fluchen gelernt hat. Tragisch-grotesk ist das erstarrte Fragezeichen, das in das tote Angesicht Angelinens gezeichnet ist; aber auch das Lachen des Königs Sigo, das so wild wird, dass das Schloss erbebt, und die stürzenden Giebel einen Trümmerberg häufen und das Lachen schliesslich mit dem Nordsturm dahinfährt, bis es über dem Schutte und in den Sümpfen erstickt, wie der Hilferuf eines Gewürgten; grotesk ist der Flammentod des Ritters im „Sonnenuntergang“, der ursprünglich unzweifelhaft nur gleichnisweise gedacht war, wie in manchem Gleichnis und Symbol

Caroláths die Flammen des Lebens ausschlagen; grotesk ist endlich die Selbstkreuzigung des „Heilands der Tiere“ und der ganze Schluss dieser Novelle, in dem Geiz, Habsucht, Besitz, Rachsucht und Angst sich verlebendigen, und in dem das Leben bis zur äussersten Symbolik, und das Symbol bis zur höchsten Lebendigkeit gesteigert wird. Überall masslose Übertreibung, aber eben durch die Masslosigkeit, zweilen gerade durch die Unrealität schlägt das Gefühl in seiner ganzen Nacktheit an unser Herz, dass dies erschauert wie über einer Wahrheit. Unwahr im höchsten Grade ist die Gestalt der Santa, die jedes Mass und jede Bedeutung einer Menschengestalt verliert, aber das titanische Weh des Dichterherzens tönt wahrhaft und mächtig aus in diesem Gesange:

„Im schönsten Weib, dess' Auge je geblaut,
Neidvoller Gott, hab' ich die Sphinx erschaut
Und hab dein Werk — dich selbst in ihr — zerschlagen“. —

In „Don Juans Tod“ sind die Personen völlig verkörperte Leidenschaften und Ideale. „Ich bin die Kraft, ich bin des Lebens Wille“, sagt Don Juan und präzisiert sein Wesen:

„Ich bin ein Gast im Lebensbachanal,
Mein Leitstern ist, danach den Weg ich lenke,
Mein Weiser ist zur vollen Lebensschenke
Der ew'gen Schönheit flammendes Farnal“.

Diava ist, was ihr Name sagt. Ihr Traum war, Don Juan zu erlösen. Alle Realität ist hier, wie in der „Sphinx“, niedergezwungen. Gegenstand der Handlung ist das alte deutsche Motiv von der Erlösung des sündigen Mannes durch die reine Jungfrau. Don Juan ist nach dieser Dichtung gezeugt von Ahasver und Venus, den beiden vertriebenen, unstet umherirrenden Mächten des Altertums. Sein Zwillingsbruder ist der Doktor Faust. Ihre Geburt schon ist hiernach ein Protest gegen die asketisch christliche Welt des Mittelalters. Juan ist dreimal kontrastiert: zunächst gegen seinen Bruder

Faust, den Helden der Sünde in Gedanken, dann im Prinzip gegen den Priester der Askese, und zuletzt, als seinen innersten Widerspruch, gegen Diava, die Reine, die seine Leidenschaft bezwingt und mit ihm stirbt:

„Es wird erfüllt, was Lebenstraum mir war“.

Mit ihrem finstern Seelen-Bräutigam steigt sie hinauf zum Himmel und wie ein Hallelujah der Liebe braust der Gesang aus:

„Wen Liebesmacht in feurigem Gefährt
Auf Flammenspeichen rettet vom Gemeinen,
Dem werden Sonnen der Vergebung scheinen
Im Heimatland, dess Frühling ewig währt“.

Der Cyklus erfährt noch eine Art Fortsetzung in dem prächtigen Gedicht „Judas in Gethsemane“, in dem zu den Dämonen Lucifer, Ahasver, Faust, Venus, Don Juan, den Dämonen der Weltschöpfung, des Glaubens, des Geistes, der Schönheit und der Leidenschaft, noch der eigentlich christliche Dämon Judas tritt; denn hier handelt es sich endlich um die reine, die christliche Liebe selbst. „Was Judas that, das hast gethan auch du“, heisst es mit deutlicher Verallgemeinerung. Aber wer auch je seinem Gotte in's Angesicht gespieen, dem soll noch in der Todesstunde der Leidensblick des Verratenen zur Himmelsleiter werden:

„Und brausen soll durch unsre Sterbensnacht
Wie Jubelruf der Botschaft Donnergrollen,
Dass droben wir mit bessren Waffen sollen
Noch einmal ausziehn zur Entscheidungsschlacht“.

Und mit einer Apotheose der Liebe, wie Don Juans Tod, schliesst auch dieser Gesang:

„Ob gross die Schuld, ob gross auch das Gericht,
Die Liebe wird am allergrössten bleiben“.

Der Dichter endigt demnach wieder in dem Ideal, gegen das er sich empört, nur dass er nach einem grossen Umwege wieder zu ihm zurückgefunden. Von hier aus ist die Brücke geschlagen zu seinen späteren Schöpfungen, durch die der Weg beschrieben wird, wie

ein Herz, das durch betrogene Liebe seinen Glauben verloren hatte, wieder gläubig wurde und zu Gott zurückkehrte. Die mächtige Leidenschaft, die in den Versen dieser Gesänge grollt und braust, musste erst ausgetost haben; aber indem sich die Gottheit der Liebe in diesen Kampf der Elemente wagte, wurden sie selbst von Leidenschaften durchglüht. Diava, die als träumendes Mädchen in die Dichtung eingeführt wird, wird im Kampfe mit Don Juan zur Leidenschaft der Liebe, aus der Entsagenden zur Handelnden, aus der Schwäche zur Macht. Auch sie wird erlöst.

Die drei lyrischen Epen sind die Geschichte, wie Blut und Feuer in ein schemenhaftes Ideal kam. Das ist die zweite schöpferische That, die sich im Geheimen neben der Schöpfung der Gedichte selbst vollzog.

V.

Caroliths Lyrik verhält sich zu den grösseren lyrisch-epischen Dichtungen wie zum „Thauwasser“ die „Geschichten aus Moll“. Sie ist schwächer, aber auch formell reiner, klarer und durchsichtiger, sie ist indess auch unpersönlicher. Es ist dieselbe Leidenschaft, aber gleichsam mit geschlossenem Visier. In den „Liedern an eine Verlorene“ ist der Dichter sich noch nicht bekannt genug; in der „Wanderfahrt“ und „Fatthûme“ ist er sich bereits wieder fremd geworden, und er hat deshalb zuweilen hier jene klassische Objektivität erreicht, die bei Goethe so bewundernswürdig ist, und die auf beschränktem Gebiete die Spätromantik zur Vollendung gebracht hat. Selbst das Wort Ich wird eine Maske, es ist das Ich, das auch zugleich ein Nicht-Ich ist, und für das sich beliebig ein Name setzen liesse. Der Dichter schwebt bereits als ein Überwinder über sich selber, und dann gelingen ihm Lieder von einer Reinheit der Stimmung, des Ausdrucks und der Form, dass man ihnen von moderner Lyrik wohl

weniges in der Beziehung wird an die Seite setzen können. Wie fast überall bei Carolath giebt es auch in der Entwicklung seiner Lyrik vier Phasen, die ziemlich genau den vier Gruppen seiner Gedichte entsprechen. In der ersten Abteilung seiner „Lieder an eine Verlorene“ sehen wir den jungen Dichter noch befangen in der lyrischen Ausdrucksweise seiner Vorgänger, aber wir verfolgen auch den Prozess des Wachsens und Freiwerdens. Am häufigsten hören wir einen Nachhall Heines, der neben Byron und Musset in seiner Jugend den stärksten Eindruck auf ihn gemacht zu haben scheint. Schon im Motto, das von dem Engel spricht, „der mich so unendlich elend und doch so glücklich gemacht“, klingt Heine wieder. Das erste Lied beginnt:

„Du bist ein reizendes Gedicht“

und schliesst:

„Und könnt ich werden so wie du,
So still, so mild, so fromm, so gut“.

Wenige Seiten weiter hat der Dichter die ferne Geliebte:

„Im tiefen Traume geseh'n,
Und weinen habe ich müssen,
Als sollte mein Herz vergeh'n“.

Es folgen andere Traumbilder, Heines Balladenton, seine Naturlyrik, besonders die Verherrlichung des Meeres und seine ironische Weise werden nachgeahmt. Endlich hat den jungen Lyriker sogar die „grosse buntgescheckte Menge mit Narrenpritschen totgeschlagen“, und noch viel später, in einer bereits freieren Periode, hat er in nächtiger Stunde am Kreuzweg Tollkraut gepflückt und gegessen:

„Und wurde todeskrank,
Allein das süsse Vergessen,
Ich fand es nicht bislang“.

Und selbst als er längst seinen eigenen Ton gefunden, vergleicht der Dichter sein Herz noch dem Meere, das viele Perlen, Thränen und Lieder hat.

Aber so viel schwächer, so viel keuscher ist Caroladths Lyrik. Es ist kein falscher Ton auf seiner Saite, und zuweilen gelingt ihm schon in seiner ersten Periode ein Lied, das man mit Geibels bester Poesie vergleichen darf:

„Rauher Vogel über der Haide,
Der klagend die Heimat mied,
Ich glaube, wir Beide, wir Beide
Haben dasselbe Lied.

Es hat dir ein Sturm aus Norden
Zerstört das heimische Nest;
Auch mir ist zerrissen worden,
Was mein ich wähnte so fest.

Wir wollen zusammen singen
Das Lied vom verlorenen Glück,
Und wollen uns weiter schwingen
Und nimmer kehren zurück".

Die Klage um die verlorene Geliebte hat einen „Nachhall", und hier beginnt der eigentliche Carolath. Der Schmerz, statt zu heilen und zu vernarben, wächst mit der Entfernung. Der Dichter verlässt seine Heimat, und es scheint, als ob ihm erst in der Einsamkeit das Echo seiner Leiden in verstärktem Akkorde ans Herz geschlagen wäre:

„Der Frühlingssturm der Jugend trägt
Mich auf die hohe See hinauf".

Westwärts pilgert er, „ein trotziger Verächter"

„Ein müder Mann mit fünfundzwanzig Jahren".

„Im Lande der Einsamkeiten" stürzt das Bewusstsein seiner Verlorenheit über ihn, er hadert trotzend mit der Stiefmutter Natur:

„Nimm mich zurück! Ich bin ein Stück, gerissen
Mit jähem Griff aus deinem warmen Herzen,
Aus deines Schosses heil'gen Finsternissen
Erweckt zu Kampf und ungeheuren Schmerzen.

Ich nahm den Flug hinaus in's Erdenleben,
Ein Meteor, auf seiner Bahn versprühend
Das beste Teil, was du mir mitgegeben,
Die heil'ge Glut, davon du selber glühend —

Nun bin ich nichts! Bin ausgebrannte Schlacke,
Ein Tempel, der zerschlagen und entgöttert,
Auf schroffem Grat die höchste Felsenzacke,
Um die es stürmt, auf die es niederwettert.

Ich bin ein Bettler, der die Faust, die bleiche,
Mahnend hineinreckt in das Weltgetriebe —
Nimm mich zurück! Was soll in deinem Reiche
Die Kainsgestalt, der Mensch, der ohne Liebe?"

Vor seinem Antlitz flieht der Wilde der Savanne, Rothäute nehmen ihn auf als Kampfgenossen, er soll den Tod durch die Savanne tragen. Seine Gestalt steigt in's Übermenschliche, seine Liebe erfährt plötzlich die grosse Umwandlung von der göttlichen in die irdische; auf den höchsten Grat steigt er, um mit scharfem Tomahawk in den Felsen das Wort der Liebe zu schreiben, das weder Regen verlöschen noch Blitze zerstören können:

„Kein Sterblicher wird rühren an den Zeichen,
Das Wort wird sein bis an der Welten Ende,
Was Einer einst eingrub in Felsenweichen,
Damit sein Lieben ein Gedenken fände".

Man erinnert sich des Heinischen Nordseebildes, in dem der Dichter Norwegens höchste Tanne in des Aetna glühenden Schlund taucht, „um mit solcher Feuer getränkten Riesenfeder" an die dunkle Himmelsdecke zu schreiben: „Agnes, ich liebe dich". Bei Carolath ist in derselben Weise ein persönliches Ereignis durch die leidenschaftliche Überschwenglichkeit in's Riesendimensionale übertragen. Nur dass bei Heine die leidenschaftliche Glut persönlich bleibt, wirklich eine unbezähmbare Flamme aus dem Herzen des Dichters herausschlägt und in gigantischer Grösse zum Himmel steigt; während Carolath hier wie überall das Kunstprinzip anwendet, sich selbst zu objektivieren, indem er seine Leidenschaft verchristlicht, und sie nun, ohne seinen Stolz zu beugen, in seiner schönen Reinheit und Grösse erhalten darf.

„Lass jene Liebe, die du mir zerschlagen,
Weil auf ein Wesen ich sie stolz gerichtet,
Mich leuchtend auf die Menschheit übertragen“.

Immer wieder bricht die Dämonie durch, die den Epen so charakteristisch ist. Der Sänger steht auch hier oft gegenüber der Ewigkeit und wie aus dieser Stimmung heraus selbst noch seine späteren geklärten Lieder geboren sind, erkennt man an der Kraft und Grösse des dichterischen Ausdrucks im Einzelnen. Aber er singt auch dann noch von der Liebespein:

„Die wir erfahren auf Erden,
Sie reicht bis in den Himmel hinein,
Wir dürfen nicht los sie werden.

Und wären die Himmel noch so blau
Und noch so sanft unsre Herzen,
Was wir erlitten um eine Frau,
Wir werden es nie verschmerzen.

— — — — — — — — — — — —

Wir werden treiben durch Zeit und Raum
Uns sonnen, uns wiegen und senken
Und ewig an den Fiebertraum
Glückloser Liebe denken.“

— — — — — — — — — — — — —

So wird sie, „die er in Ewigkeit“ nicht wird vergessen, die Liebe in Ewigkeit, zur Ewigkeit in der Liebe. Das Mass des Gefühls wird zum Wesen des Gefühls, das Prädikat zum Subjekt. So steigert sich eine individuelle Erscheinung in's Allgemeine, und so wird die subjektive Empfindung objektiviert. Die Liebe wird zur Gottheit erhoben und Gott selbst der Liebe substituiert. Auch diese Verchristlichung der Leidenschaft ist ein Beitrag zur Entstehung der Religionen. —

Nachdem auf solche Weise der trotzige Kämpfer, der die Einsamkeit suchte und mit den Elementen haderte, sich in dem Gottgefühl beruhigt und geklärt hat, wird aus ihm ein friedlicher Wanderer, der segnend durch die sommerlichen Fluren geht, mit wehmütigem aber ruhigem Gefühl auf die Vergangenheit

sieht, und dem sich jedes Gefühl und jeder Schmerz auf der Lippe zum Gebete wandelt:

„Ich bin ein Wandrer mit grauem Haar,
Der schweigend zu segnen kam
Die Sommerluft, die sein einst war,
Das Glück, das Abschied nahm,

Der einmal noch segnet still von Sinn,
Dies Land, das ihm in Pracht
Des Mannesherzens Hochgewinn,
Die volle Lese gebracht.

Nun trauert verödet und bleich die Flur,
Doch liegen die Stoppeln brach,
Zieht jedes Lebens Pflügerspur
Der ewigen Ernte nach“.

Der Cyklus „Wanderfahrt“ ist die reifste Frucht der Carolath'schen Dichtung. Ihren Urtypus haben viele Lieder derselben in Goethes Gedicht „Schäfers Klagelied“, nur dass er durchmischt ist von Heinischen Melodieen. Dieser Zusammenklang ist charakteristisch. In einem Gedichte „Sommerfest“ hat Carolath sogar, freilich mit geringem Glück, den „Erlkönig“ und Heines Romanze „Don Ramiro“ zu verschmelzen versucht. Das Motiv dieser Dichtung, dass der tote Liebhaber auf die Hochzeit des treulosen Weibes kommt, hat er wiederholt benutzt, meist freilich so, dass der Ritter nicht als Schatten, sondern als völlig veränderter, zerstörter oder verklärter Geist erscheint, während im Schlosse die Hochzeitsgeigen singen. („Lieder an eine Verlorene“. S. 18 und 40, die Novelle „Schön-Lenchen“ u. a. O.)

Die Meisterschaft in der Versbildung des Dichters ist erstaunlich; wie Tropfen gekelterten Weines träufeln die einzelnen Verse in den Becher seiner Lieder. Es finden sich auch einige Gedichte in fremden Versformen z. B. Sonette, die von seltener Vollendung und Schönheit sind und zu den besten gehören, die wir besitzen.

Am Südmeer.

Denkst du des Tags, da wir am Südmeer standen?
Wir sahen weit und uferlos es gähnen,
Der trübe Tag mit fahlen Wolkenmähnen
Versank bei Capri über dunklen Landen.

Dein schwarzes Haar flog wirr in feuchten Strähnen,
Du lachtest hell zu Sturm und Wogenstranden,
Der Ozean, in schmetterndem Verbranden,
Warf dir zu Füssen seine bittren Thränen.

Auf Wellen, die vergrollend südwärts wanken,
Zieht unerfüllt in's dunkle Reich der Träume
Ein jedes Glück, das hoch und herrlich war.

Und unsrer Seele letztes Gut — Gedanken
Wirft der Orkan als weisse Meeresschäume
Der Frau zu Füssen, die uns Schmerz gebar.

Bewundernswürdiger aber als die Formvollendung im Ganzen, die doch oft durch einzelne Verse und Wendungen gestört wird, ist die Bildkraft im einzelnen Ausdruck. Hier wird Carolath erst wahrhaft schöpferisch und zuweilen sogar mythenbildnerisch. Wir haben schon einige solcher Ausdrücke in den citierten Stellen kennen gelernt, z. B. das Leid, das „gähnt“, der Sphinx „schönes Bollwerk: Leib“, das Wetter, das auf „fahlen Wolkenrossen kam“, der „Gedanken weisse Meeresschäume“; wir begegnen dann „den Raben der Reue“, der Reue, die an wandermüden Füssen nachschleppt „der Sorgen zwerghaft Pack“, „dem Sieger Tag“, der „mit roten Wolkenlämmern zur Weide zog“, dem Sturm, der auf wildem Ross als Buhle der flammenden Lohe kam, „dem Schornstein Tod“, „der, leitend aus dem Leben die Hand voll Staub“, „in's Nichts hinein mild und ironisch kräuselt“ (Ein allzu kühnes, kaum noch verständliches Bild!); wir sehen dann den „Goldpokal der flammenden Lust“, „den Meilenzeiger Schmerz“, die Jugendträumereien, die „gleich Sommerfäden, müd' und leise am Heckenrand im Sonnenschein auf die Reise gingen“; wir finden

„die goldenen Gassen der Weltzufriedenheit“, „der Hoffnung breite Gassen“; wir treffen auf „die Karawane der letzten Liebe“, auf „den See der Träume“, in den leuchtend und still alle Thränen geflossen, die je um Frauenliebe geweint; und wir vernehmen endlich die Lenzgewitter und den Lenzsturm der Liebe u. s. w.

Die Fülle solcher Bilder, die sich fast auf jeder Seite finden, zeugen von einer sprachschöpferischen Kraft, die sich heute wohl kaum bei einem Lyriker noch finden lässt. All' das lebt und atmet geradezu, und selbst die kühnsten Bilder bringen nicht leicht Schiefheiten oder Unmöglichkeiten, wie sie den jungen Symbolisten und Phantasten heute eigentümlich sind. In hohem Grade anschaulich und poetisch sind auch die Gleichnisse, die sich wie entzückende Landschaften plötzlich zu den Füssen des Wanderers erheben; wenn den Dichter z. B. sein Herz, das ausgekämpft, an eine Riesenwelle gemahnt, „die müde ward der See

> Die sich im Überborden
> Einst aus dem Meer gewiegt,
> Und nun, zum Teich geworden,
> Tiefblau im Walde liegt“. —

Im Cyklus „Fatthûme“ endlich, der der letzten Periode angehört, ist der Schmerz des Dichters bis zur Mattheit ruhig geworden. Die Wogen der alten Leidenschaft hallen wie aus einem vergessenen Traume wieder. Es ist ein fernes Verrauschen, dasselbe, das wir in Goethes östlicher Poesie zu hören glauben. In solchen Stimmungen giebt der Dichter seinen Gefühlen gern ein fremdes Gewand, womöglich ein morgenländisches, das dämmernde Erinnerungen wachruft. Aber wie Goethes Suleika-Lieder zu den wunderbarsten Perlen gehören, die am Grunde seiner Poesie lagen, so bietet auch dieser Cyklus des Prinzen Carolath das Herrlichste, was die wilde See seiner Poesie ans Land geworfen hat. Diese Lieder gleichen Muscheln, in denen man noch das ferne Brausen

des Meeres zu hören glaubt. Noch einmal kommen alle die alten Motive vor, aber mit gedämpftem Ton. Fattbûme ist die Elegie eines greisen und dekadent gewordenen Don Juan, während Goethes Suleika-Cyklus das letzte Aufjauchzen eines alten Knaben ist, ein Jubellied der Erinnerung und des letzten Begehrens. Der Rhythmus dieser Lieder geht leise dahin, fast wie der lautlose Mond in einer Sommernacht. Am tiefblauen Himmel aber dieser märchenhaft melancholischen Nacht steht unverrückbar der Abendstern des mönchischen Ritters, der hier in der Maske des Derwischs und Türmers spricht:

„Ein müdes Schiff, das seine Segel dehnt,
Ein Menschenherz, das sich nach Frieden sehnt,
Ob sie das Ziel verfehlten oder fanden,
In gleichem Hafen werden stets sie landen.
In jedem Herzen zittert ein Magnet,
Der rastlos sich zur ew'gen Heimat dreht.

Ein Weg, daran mit kurzer Pause
Der Schmerz als Meilenzeiger steht,
Führt rasch nach Hause".

Eine vornehme Grösse des Schmerzes spricht aus diesen Liedern, wie aus den Dichtungen Byrons, Mussets und der besseren Polen und aller jener Naturen, in deren „Herzensgrunde lebt (!) solch ein Riss", dass wenn sie über die Saiten fahren, ein Schauer den Hörer überjagt, „und Jeder fühlt: hier ging der Tod vorbei". Kain und Don Juan schliesst mit der geheimnisvollen Weisheit eines Türmers:

„Wär' Euch bekannt, was mir an Wissenssachen
Geoffenbart, enthüllt und angestammet,
Ihr würdet weinen und gar wenig lachen;
Doch segne Allah Euch".

VI.

Die tiefe Kluft zwischen dem Dichter der „Sphinx" und den letzten Werken ist mehrfach überbrückt. Ich

deutete es schon wiederholt an: Der Malteserritter ist auch ein Ritter. Ich sehe nur ein Bedenkliches darin, dass in das Herz des Dichters wieder eine Weichheit gekommen ist, wie sie mir nach dem „Thauwasser“ nicht mehr möglich schien. Der Unterschied ist, er weint hier um fremdes Leid, der einst nicht mit sich selbst fertig wurde. Aber es fehlt den christlich sozialen Novellen jene schneidende Härte und das blitzende Gold der dazwischen liegenden Dichtungen. Freilich ist auch diese Objektivation der Rührseligkeit, die fremdem Leide des Dichters Herz lieh, nun, wie die neueste Schöpfung zeigt, überwunden. Carolath fand wieder den Weg zu höherem Aufstieg und statt der erschöpfenden Thränen die Kraft zur That. Der im „Bürgerlichen Tode“ nur geklagt und geweint, wenn auch mitgeweint hat mit den Verlassenen und Überladenen, er zeigt jetzt den Freunden der gequälten Kreatur, wie man sie erlöse, indem man der Mittler wird zwischen Gott und der Schöpfung.

Für den Entwicklungsgang des Dichters haben die letzten drei Novellen aber die Bedeutung, dass er durch sie den Weg zurückgefunden zur Realität.

Die Arme-Leute-Dichtungen, zu denen ja auch „Thauwasser“ und „Am Strome“ gehören, sind subjektiv um so merkwürdiger, als sich Carolath zu ihnen erst hat erziehen müssen. Im Einzelnen zeigen sie naturgemäss manche Übertreibungen und Schiefheiten, aber im Ganzen sind sie doch treffend und wahr. Das Gefühl der sozialen, wie der individuellen Hilflosigkeit und Verlorenheit, das den Leuten mit der satten Tugend sonst so schwer, wenn nicht unmöglich ist, begreiflich zu machen, und das zu begreifen schon ihre Sattheit und Eitelkeit verhindert, dieses Gefühl hat unser Dichter, der die soziale Not niemals gekannt, richtig und ergreifend dargestellt.

Noch nicht freilich die helfende That, aber das Mitleid hat die Novelle „Bürgerlicher Tod“*) geboren. Die Handlung ist nicht reich und giebt den vielen Erzählungen aus dem kleinbürgerlichen Leben kaum einen neuen Zug. Es ist das alte Lied von der Berliner Asphaltpflanze, die sich kümmerlich durchs Leben fristet, ohne Licht und Freude aufwächst und elend zu Grunde geht. Witthoff ist ein armer kränklicher Kanzleischreiber, der nach vergeblichen Versuchen, seine Familie in bessere Verhältnisse zu bringen, sich kümmerlich durchhilft, bis er seine Stelle verliert und sein Zustand völlig hoffnungslos wird. Es handelt sich auch hier nirgends um interessante Charaktere, überall ist das Typische ausgesucht und betont. Aber es fehlt diesen Menschen nicht an Zartheit, Eigenart und tiefer Tragik. Rührend ist, wie der arme Teufel anfangs seiner Familie das Unglück mit dem Verlust der Stelle zu verheimlichen versucht und täglich zur bestimmten Zeit kommt und geht, wie ehedem, bis ein Zufall und die Not ihm das traurige Geheimnis entreisst. Dieser eben so wahre als zarte Zug kommt übrigens schon in Daudets „Nabob“ vor, wo er allerdings nicht ohne Humor gezeichnet ist. Rührender ist noch der Misserfolg, den unser Held sogar im Tode hat. Nachdem er alle Hoffnung verloren, denkt er seinem Jammer ein Ende zu machen. Erst will er sich und seine Familie durch Kohlendunst ersticken; als das vereitelt wird, stürzt er sich allein in die Spree, um so wenigstens das Mitleid der Menschen für die Seinigen zu erwecken. Er hat einen Zettel zurückgelassen des Inhalts:

„Liebe Mitmenschen, ich habe viele Kinder, und keiner giebt mir Arbeit, denn keiner will glauben, wie schlecht es uns geht. Ich bliebe wohl gern am Leben, doch ich bin alt und schwach.

*) Mit der Novelle „Adeliger Tod“, die in Buchform noch nicht erschienen ist, und die mir für diese Arbeit nicht vorlag, konnte ich mich hier nicht eingehend beschäftigen. Sie ist, wie schon der Titel verrät, ein Supplement zum „Bürgerlichen Tode“.

Nun springe ich in's Wasser, damit ihr seht, wie gross die Not ist. Erbarmt euch meiner Frau und Kinder, helft ihnen und verzeiht mir. Witthoff".

Diesen Zettel entdeckt zur rechten Zeit ein Schutzmann, und er wird von der Polizei unterschlagen, damit die bösen Zeitungen nicht wieder Anlass haben, Rührartikel zu schreiben, durch die einer hohen Regierung das Leben nur sauer gemacht wird.

So hat der arme Witthoff noch im Tode einen Misserfolg. An seinem Grabe versuchen Sozialdemokraten Kapital aus seinem Selbstmorde zu schlagen, nachdem sie früher selbst an seinem Ruin mitgearbeitet hatten. Er hatte einmal in früheren Jahren mit dem Gelde, das ihm eine Erbschaft einbrachte, einen Cigarrenladen eröffnet, wurde aber bald, weil er sich nicht unbedingt der Partei angeschlossen, von den Sozialdemokraten boykottiert. Überall guckt der Pferdefuss der Selbstsucht und Eitelkeit heraus, nirgends ein echter warmer Hauch, der reinigend auf die Gemüter der Menschen wirkt.

Dies der Inhalt und die Tendenz der Novelle. Nichts Schreiendes ist in ihr, keine gewaltsamen Effekte, weder seltene Situationen, noch besondere Menschen. Alles behält etwas Alltägliches und dadurch eben etwas Typisches. Aber trotz der Nüchternheit ist Alles in lyrische Stimmung aufgehoben, durch den warmen Strom eines reinen und reinigenden Mitgefühls hindurchgegangen, getrieben durch den idealen Grundgedanken, welcher dem Nachbarn der unglücklichen Familie, einem jungen Hilfsprediger, in den Mund gelegt ist:

„Wir leben inmitten eines abwärtsgehenden Geschlechts, das Sünde für Scherz hält und Vergeltung für eine Fabel. Als aus dem grossen Traume der Wiedergeburt und Einigung Erfüllung geworden, als der grosse heiss ersehnte Bund aller deutschen Staaten zur Vollendung gebracht war, da ist unser Volk fortgestürmt im Siegesjubel, im Vollbewusstsein seiner Kraft und seiner Errungenschaften, ohne Einkehr zu halten, ohne den innern Bund

mit Gott zu erneuern. Wir haben geglaubt, dass nach dem glänzenden äusseren Siege jedweder Kampf, jedwede innere Anstrengung zu Ende sei. Wir haben keinen Ver sacrum gefeiert, wir unterliessen es, ein grosses stilles Dankopfer zu bringen. Wir arbeiteten rastlos weiter, allmählich jedoch wich das Gefühl eines glücklichen befriedigten Daseins von unserem Herde".

Und es wird nicht gut, ehe das ganze deutsche Volk eine grosse sittliche Anstrengung gewagt hat.

„Es müsste eine tiefes Athemholen in Ewigkeitsluft über unser Volk kommen, eine starke Rückkehr zu Gott. Zur Zeit der Freiheitskriege, als es galt, das Joch eines übermütigen, verhassten Eroberers abzuwerfen, da flammte eine ähnliche Bewegung durch alle Herzen . . . Das deutsche Volk muss sich wieder einigen in einer gewaltigen, anhaltenden Aufwärtsbewegung zu Gott auf allen Gebieten und in allen Schichten".

Es ist Thomas Carlyle, der aus dem Hilfsprediger spricht. Seiner schwärmerischen Rede fehlt es nicht an Wahrheit. Denn es ist eine tiefe Freudlosigkeit über das Volk gekommen, die es unglücklicher macht, als die soziale Not. Das ist auch der Sinn und die Wahrheit der trefflichen Novelle, in der das Künstlerische mit dem Lehrhaften, zumal dieses in aller Anspruchslosigkeit und liebenswürdig vorgetragen wird, in schöner Harmonie besteht. —

Carolath ist kein guter Psychologe. Seine Psychologie, die er sich gerade bei seinen Helden oft schenkt, ist abgerissen wie seine Komposition. Die letzte Arbeit, die Novelle „Der Heiland der Tiere" macht allein hierin eine Ausnahme. Die Komposition ist einheitlich, und die Psychologie zwar dürftig, aber in den Wendungen gegeben. Die Erzählung hat sogar so etwas wie ein Milieu, das freilich nicht immer zur Erklärung ausreicht, aber das ein volleres und reicheres Lebensbild entrollt. Der wichtigste Fortschritt aber ist, dass wir hier zum ersten Male die Entwicklung eines Menschen vor uns haben, während wir sonst nur immer bei Carolath die

Personen episodenhaft, in gewissen Stimmungen und Situationen, kennen lernen.

Vor unsern Augen entsteht das Leben und der Charakter Martins, des Sohnes eines Schachtengürtlers in den Tiroler Hochgebirgen. Natürlich ist auch hier der geheimste Entwicklungsdrang des Helden sein starrer Idealismus. Allein wir sehen doch, wie er wächst und wie er wird, wie der Kampf und die blöde Hartherzigkeit der Bauern ihn vom Freunde zum Heilande der Tiere macht. Das erste grosse furchtbare Erlebnis, das verdüsternd auf seine Natur und sein Schicksal fällt, hat schon der Knabe, als er nichts ahnend in einen Schlachtstall kommt, während gerade seine einzige Freundin und seine Lebensretterin, des Vaters Kuh, ihres Todesstreiches harrt. Die Folge dieses Eindrucks ist eine schwere Gemütskrankheit, von der er erst geheilt wird in dem Augenblicke, als er ein armes Hündchen vor den rohen Verfolgungen der Bauernlümmel errettet. „Die Saite hatte geklungen, die Hülle war gesprengt“. Aber auf der Seele ist ihm eine quälende Frage liegen geblieben: Warum ist die Kreatur nicht miterlöst worden, als der Heiland der Welt erschien? Ist sie doch nicht ohne Vernunft und Gewissen und Sorge, warum also soll das Tier, des Menschen Arbeitsgenosse, zum Dulden bestimmt sein, warum seine Seele ohne Ziel in's Nichts und ohne Hoffnung verlöschen? Und vor allem, warum soll es dem Verderben und der Qual bestimmt sein? „Was sollte“, spricht er zum Pfarrer, „nicht auch dem Tiere Vervollkommnung gegönnt, durch kurzes, martervolles Leben ein Anrecht geschenkt sein auf Fortbildung und Übergang zum besseren Dasein? Tod und Schmerz, will mich bedünken, können niemals umsonst gewesen, niemals vergeblich gelitten sein“. Man sieht schon hier, wie hoch über dem Niveau der Tierschutzvereine der ideale Gedanke der Novelle steht, und wieviel weiter ihr Held blickt, der nicht allein das Tier vor

Misshandlung geschützt, sondern auch innerlich erlöst sehen will; denn er schreibt ihm eine Entwicklung zu wie dem Menschen, wenn es auch einstweilen in Jahrtausenden nichts gelernt hat, als nur immer vollkommener dem Menschen zu dienen. Des Pastors Antwort ist eben eines Pastors Antwort; aber sie fällt schwer in Martins Gemüt. Warum der Heiland, der doch in eines Esels Krippe gelegen, der Tiere vergessen und kein Wunder für sie gethan hat, da er doch gekommen war, um jeden Schmerz und jedes Seufzen zu stillen? Eben weil er ein Menschenheiland war, weil er „so sehr sein Alles hat geben müssen für unsere Rettung!“ Das Tier bleibt unerlöst, weil kein Blut für es geflossen, „kein Gnadenblut“. Im übrigen wären das keine Dinge, über die sich ein Bauer Gedanken zu machen hätte. „Mit neuen Lehren soll sich kein Ungelernter beschäftigen“. Durch das viele Gerede und Geschreibe gegen die Tierquälereien der Bauern käme das Dorf nur in Missachtung, man nenne es schon in den Zeitungen, und bald würden sie Alle Schaden davon haben.

Zäher Eigennutz ist die Triebfeder der Bauern, und deshalb hassen sie den neuen Propheten. An ihrem Eigennutze müssen sie daher auch bestraft werden. Der Schluss der Novelle, in dem beides zugleich geschieht, die Strafe der Menschen und die Erlösung der Tierwelt, das eine durch das Schicksal, das andere durch den freien Willen des Helden, das ist von tragischer Grösse und seltener Kunst.

Zwischen Martin und den Bauern kommt es endlich zum offenen Kampfe, nachdem ihn die geheimen Feindseligkeiten schon lange verfolgt haben. So wird aus dem Prediger ein Kämpfer. „Zwingen, ja zwingen will ich Euch, abzulassen von Eurer Verstocktheit und Verblendung, Eurer Willkür, Eurer Missethat wider die Kreatur. Wisset, berufen bin ich, sie zu erretten,

sie zu befreien, denn der ich zu Euch predige, Gott hat mich hergesandt, ich bin der Heiland der Tiere!" Und da er in diesem Kampfe unweigerlich unterliegen muss, wie jeder Mensch, der mit dem Eigennutze und der Selbstsucht kämpfen will, so wächst die Notwendigkeit des Opfers immer fester und höher in ihm empor. Unerlöst bleibt sie, die Kreatur, solange nicht Blut für sie geflossen, Gnadenblut. Damit muss er sie zwingen. Er beschliesst, sich zu opfern, sich selbst zu kreuzigen, als Heiland der Tiere. „Ohnmächtig müssen sie sich beugen unter die Wucht eines fürchterlichen Ereignisses, eines Schreckengerichtes". Hoch oben wird er hängen am Felsen, „ein bleichendes Gebein, ein Schreckensgerippe, das ewig auf ihr reiches Dorf, in ihre Häuser, in ihre Kammern hinabsehen, sie ewig zur Busse mahnen wird, inmitten von Freude und Wohlleben". Er sendet noch einen letzten Brief herunter aus seiner Höhe:

„Ich höre euch sagen: Es hat kein Recht das Tier, es ward nicht miterlöst. Wohlan — der Tropfen Heilandsblut, der auch für mich geflossen ist: durch meine Adern, aus meinen Wunden falle er auf's Haupt der Kreatur. Nun ist sie zurückerkauft! Sie ist herausgenommen, nicht aus eurer Dienstbarkeit, wohl aber aus eurer barmherzigkeitlosen Willkür. Jeder Schlag, aus Ungerechtigkeit und Missbrauch gegen die Wehrlosen geführt, falle fortan auf euch zurück, werde euch zugerechnet am jüngsten Tage. Das Tier, es hat fortan sein Recht! Und widerstreitet euer Hochmut, so sag' ich euch: Ihr selbst seid ohne Recht, es lebt ihr selbst in dieser so auch in jener Welt ja nur aus Gnade. Um Jesu willen thut Busse und bekehrt euch von euren Sünden. Betet für mich, wie ich beten will für euch".

Es hätte auch noch in dieser Stunde Misserfolg gehabt, denn Unterwerfung dem Lebensleugner verlangen hiesse Übernatürliches fordern, Übermenschliches. Da fällt ihre Missethat auf ihr eigenes Haupt zurück, und es kommt die Stunde des Gerichtes. Der rote Hahn, den man heimtückisch dem Martin auf's Dach gesetzt, springt herüber auf die Häuser des Dorfes,

ein grosses Feuermeer wälzt sich auf all' ihre Habe, auf die Ställe, die Speicher, die Felder, breitet sich aus über das ganze Land, dass alles auf die Anhöhe flieht, und während sich Martin am Felsen verblutet, sitzt das ganze Dorf zusammengekauert auf dem Friedhofe, wo allein die Flamme nicht mehr hinkann. „Es ist, als hätten sie sich zusammengefunden zu einer grossen geheimnisvollen Trauerfeier für ihren gestorbenen König".

Jäh und ohne menschliche Wahrheit ist die Umwandlung in den Herzen der Bauern geschehen. Aber das Bild, wie dieser verkörperte Eigennutz, der bösartig und mordgierig sich mit geschwungenen Beilen vor seine Habe stellt, bereit Jeden niederzuschlagen, der dies Heiligtum anzutasten wagt, aber, mit den feurigen Schwertern des Himmels im Nacken, immer weiter getrieben wird, — das Ganze „wie eine schreckliche Vision der Apokalypse", das ist von einer dichterischen Grösse, dass dagegen fast alles erbleicht, was heute in ähnlicher Tendenz geschrieben wird.

„Über die schuldbeladene Erde, sie erlösend vom Erbfluche des Reichtums, schreitet feierlich die jungfräuliche, sühnende Flamme. Und rettend, bewahrend ragt empor aus ihr der Friedhof wie eine grosse steinerne Arche, in deren Schoss Mensch wie Tier Herren wie Knechte sich umfassend zu neuem Bunde". —

Die Gefahr des darstellenden Künstlers ist nicht selten eben das, was ihn zum Künstler gemacht hat, sein Masse und Ordnung schaffender Idealismus. Der Künstler und Menschendarsteller bleibt uns auch hier noch vieles schuldig. Carolath ist anfangs, im Bestreben realistisch zu sein, etwas trocken geworden. Aber er kann doch aus seiner Natur nicht heraus. Er stellt dar, indem er versinnbildlicht. Dem Zuge der hasssüchtigen, gröhlenden, hinter den Landjägern treibenden Bauern folgt ein altes gebücktes Weib auf den Fersen. Und wie sie mit tragischen Geberden, den welken Arm

zum Fluche emporreckend, das hagere Vogelgesicht von schmutzigem Weisshaar umflattert, heulend am Grabenrande hockt, abschreckend gross in ihrem Hasse, da gleicht sie ganz einer heidnischen Seherin, wie der Dichter zu bemerken nicht unterlässt. Aber nein, der Habsucht selber ist sie vergleichbar, wie das Volk mit den geschwungenen Beilen dem Eigennutze.

Auch in solchen Bildern ist Wahrheit, wie in ihnen Grösse ist. Das Bild, das zugleich sich selbst und auch die Sache bedeutet, das ist das eigentlich künstlerische Bild. Seine getreue Darstellung giebt den künstlerischen Realismus, der eben zwischen dem Alltagsrealismus und der Symbolik mitten inne liegt.

* * *

Carolath, dessen Entwicklung die merkwürdige Erscheinung aufweist, dass sich gerade in seiner Lyrik seine Kunst am meisten objektiviert hat, muss erst noch einmal seinen Idealismus überwunden haben, wenn er sich die Welt erobern und besonders, wenn er sich auch späterhin der sozialen Novelle widmen will. Noch unterschlägt er zuviel vom Leben.

In ihm lebt ein Zug jener Kraft, die, indem sie versteint, die Dinge verewigt. Auch das ist eine Art künstlerischen Schaffens. Die Griechen kannten sie bereits; sie haben sie in der Gorgo, wie in der Niobe versinnbildlicht, indem sie sowohl dem Entsetzen als dem Schmerze jene geheimnisvolle Kraft zuschrieben.

---

6. Maria Janitschek.

(1893.)

Der Naturalismus hat sich ausgetobt, und neue Richtungen kommen auf, das Suchen nach neuen Stilen beginnt von Neuem und die Klugheit, die leicht mit sich fertig ist oder nie mit sich fertig zu werden braucht,

hat leicht neues Spotten über die neuen Dummheiten und die neuen Unvollkommenheiten.

Sehen wir von den Dilettanten und Nachahmern ab, und auch von einigen sehr begrenzten Philistern, die doch beides nicht sind, dann charakterisiert sich unser künstlerisches Zeitalter in nichts als in der Sehnsucht, in der ewigen und unbefriedigten Sehnsucht nach neuen Idealen, neuen Lebensgütern, neuen Formen, neuen Stilen. Man versteht nichts von den grossen Meistern, ob sie Heine, Wagner, Ibsen oder Zola heissen, wenn man sie schlechtweg mit einem Schlagwort für diese oder jene Richtung in Anspruch nimmt. Sie machen wohl Richtungen, sie gehören auch welchen an, aber nicht als Lebensstationen, bei denen man verharrt, sondern als Versuchs- und Durchgangsstationen.

Und es scheint, die Unruhe und Sehnsucht, eine immer mehr brennende und immer melancholischere Sehnsucht, wächst mit jedem folgenden Jahrzehnte. Selbst Greise verlassen in unsern Tagen den sichern Hafen der Erfahrung und der Meisterschaft und wagen sich auf's Neue hinaus, auf's stürmische, gefahrvoll lockende Meer. Nichts charakteristischer zum Beispiel wie dieser alte Ibsen, der, nachdem er mit seinen „Gespenstern" die klassische Form für die moderne Gesellschaftstragödie begründet hatte, mit jedem folgenden Werke wieder ganz von Neuem begann, mit jedem eine ganz neue tragische Form und Weise erdachte, immer unsicherere, immer unvollkommenere, immer sehnsüchtigere Dichtungen schuf. Und nach jeder neuen Fahrt bringt er auf seinem Schiffe immer mehr tote und übermüde poetische Anschauungen und Ideen heim, die als Symbole und unaussprechliche Seelengeheimnisse in seinen Dichtungen erscheinen; und doch, kaum fest geankert, segelt er wieder hinaus auf ungewisse, verführerische Meere, hoffend, das goldene Vliess des Glückes und der Erlösung doch noch zu finden und in die Heimat zu fahren.

Aber nicht Alle sind so kühn wie der alte Meister. Das jüngere Dichtergeschlecht ist zwar wie er von einer Unruhe und fieberischen Sehnsucht angetrieben und verfällt zeitweilig auf die unglaublichsten und ungeheuerlichsten Einfälle. Wie der Naturalismus international und europäisch war, so ist es auch die Umkehr und Reaktion. Fast gleichzeitig, denn es kann keineswegs immer von Nachahmung die Rede sein, werden zuweilen im ganzen litterarischen Europa dieselben Thorheiten gemacht, dieselben Versuche angestellt, dieselben neuen Richtungen proklamiert. Und der Philister steht dabei und schüttelt den Kopf und weiss gar nicht mehr, was er dazu sagen soll.

Uns aber interessieren die wunderlichen Formen und thörichten Namen wenig. Uns interessiert nur das Eine, was führt zu dem Einen und zu dem Andern, was hofft man, was sucht man in diesen Formen, welch' ein Gesicht verbirgt sich hinter der Maske. Werden wir nach der Demaskierung, nämlich nach der Kritik, nicht enttäuscht, wissen sich die Herrschaften nur in ihren Kleidern frei und anmutig zu bewegen, dann wollen wir ihnen das bunte Spiel gern vergeben.

Die Naturalisten suchten das Leben auf, weil sie die alten Ideale unbefriedigt liessen, die modernen Romantiker fliehen das Leben, weil seine Hässlichkeit und Gemeinheit sie abstösst. Wohin sie fliehen, welche Eilande sie aufsuchen, wo sie sich bergen, kann uns gleichgiltig sein, wenn sie ihr Künstler- und Menschenadel zu dieser Flucht nur berechtigt.

* * *

Maria Janitschek, die merkwürdigste Erscheinung dieses antinaturalistischen Kreises in Deutschland, hat auch die Genesis der neuen Romantik in ihren Dichtungen und rein dichterisch bisher am besten erklärt.

Die Dichterin, die Wittwe des bekannten Kunsthistorikers Hubert Janitschek, ist noch ziemlich jung,

in vielen Kreisen noch fast ganz unbekannt und hat auch in ihrer vornehmen Denk- und Dichterweise wenig Aussicht, je der Liebling der grossen Masse zu werden. Denn einen vornehmen Geschmack und Adel der Gesinnungen setzt sie voraus. Sie verschmäht alle starken Effekte, sie meidet die Tendenzen der Masse; und was sie bewegt, ist so ganz ihr eigen, dass nur ein wählerischer Sinn gerade ihren Dichtungen sich zuwenden wird. Sie hat bisher nur wenige Bände Novellen und Gedichte herausgegeben,*) die aber, ihrer Form und ihres Inhalts wegen, einen hohen Rang beanspruchen.

Maria Janitschek ist nicht aus Hang am Fremdartigen Symbolistin, sondern weil sie etwas zu verbergen hat, vielleicht ein tiefes, schreckendes Jugendleiden, irgend eine Liebesschuld, ein unaussprechliches, das nach Sühne ringt, die sie in schönen und tiefen symbolischen Bildern künstlerisch darstellt; und ebenso ist sie Romantikerin geworden, weil sie die quälerische Hässlichkeit des Lebens aufgejagt hat. Und nun sucht sie nach Formen, nach Lebensmöglichkeiten, wo sich ihre dichterischen Träume ganz rein, ungestört durch jeden gemeinen Realismus, darstellen lassen. Sie sucht ideale Lebenshöhen auf; ihre Helden, oder eigentlich Heldinnen, — denn sie kennt und begreift als Weib nur das Weib — sind oft Fürstenkinder oder Märchenprinzessinnen, jedenfalls in ihrer Lebensführung meist ganz freie Individuen. Die allein kann sie für ihre Zwecke gebrauchen. Denn sie ist von einer verblüffenden Unrealistik. Ihre Kunst besteht darin, dass

*) Legenden und Geschichten (1885); Im Kampf um die Zukunft (1887); Verzaubert (1888); Irdische und unirdische Träume (1889); — alle Berlin und Stuttgart, im Verlage von W. Spemann. Gesammelte Gedichte (1893); Stuttgart, Berlin und Leipzig, Union. Deutsche Verlagsanstalt. — Die Novellenbände heissen: Aus der Schmiede des Lebens (1891) und Lichthungrige Leute (1892); Dresden und Leipzig, E. Piersons Verlag.

sie sich die Situation so schafft, wie sie sie braucht. Hat sie das aber verabsäumt, soll sie Lebensverhältnisse schildern, dann leistet sie in ihrer olympischen Unbekümmertheit geradezu Erstaunliches. Es ist, als ob alle realen, menschlichen Anschauungen, namentlich die stärkste, nämlich die von Grund und Folge, ihr, als einem völlig unmodischen Wesen, durchaus unbekannt seien. Soll eine ihrer Personen z. B. etwas thun oder soll sie sterben, ohne dass die That oder der Tod schon durch die Situation selbst gegeben ist, dann macht sie ganz den Eindruck einer Marionette, sie fällt um wie eine Pappfigur und ist tot.

* * *

Die Lebenswahrheit besteht bei Maria Janitschek nicht in den äusseren Ereignissen, sondern in den inneren Erlebnissen, die echt und wahr sind, selbst wenn jene einfach aller Vernunft und Erfahrung spotten.

So z. B. in der Novelle „Aber“ in den „Lichthungrigen Leuten“, die mir zugleich, weil sie nämlich eine der missrathenen ist, die psychologische Formel für unsere Dichterin giebt. Xaveria ist das Kind armer Leute, die eine freudlose Jugend verlebt, bis sie schliesslich ein einsamer alter Förster, mehr als Pflegerin denn als Weib, heimführt. Xaveria! Fremdartig wie der Name, ist das Wesen, dem er angehört, in dieser gemeinen Welt, die sie gar nicht erlebt, sondern einfach verträumt. Was sie erträumt, was sie ersehnt, kann sie nicht sagen; wird sie gefragt, was ihr denn fehle, dann hat sie immer nur eine Antwort. „Aber —!“ Sie ist nie recht bei sich zu Hause, ihr ganzes Leben ist ein ewiges Sich-Schämen, Sich-Verbergen wollen. — Und plötzlich, man weiss nicht, wie dieses stille Geschöpf dazu kommt, begeht sie einen Mord und noch dazu wegen einer sehr geringfügigen Veranlassung. Sie befindet sich in einem Kurorte, in der Pension bei der

Frau Dr. Storch. Hier lebt sie einsam und zurückgezogen, wie immer ihr ganzes Leben lang. Und als sie einmal mit ihrer Pensions-Mutter Streit hat, diese sie zur Einhaltung der ärztlichen Verordnung zwingen will und sie bei den Schultern packt, da fühlt Xaveria die Berührung der widerwärtigen Frau durch die Kleider hindurch bis auf die Haut. „Sie starrt . . . das geifernde, rotgesichtige Weib mit weiten Augen an, . . . sie sieht nur zwei riesig grosse, schmutzige Hände, die auf ihre Schultern drücken, drücken, drücken, seit langer Zeit, seit vierundzwanzig Jahren. Es sind die Hände des Lebens, diese schmutzigen, grossen, knöchernen“. . . . Und es packt sie solche Wut gegen die Alte, dass sie sie schliesslich erschlägt, als könnte sie mit ihr das gemeine Leben selber vernichten.

Und in demselben Bande, „Lichthungrige Leute“, deren sechs Novellen alle dasselbe Thema behandeln von den aus diesem gemeinen Leben als einem Gefängnis sich heraussehnenden, nach Erlösung schmachtenden Seelen, befindet sich noch eine zweite Geschichte, die das Xaveria-Problem in andern Variationen behandelt. „Die arme Ziska“ ist die beste Novelle dieses Buches, denn es ist die einzige, in der wir uns gleich in so hohen Lebensregionen bewegen, dass uns das Ungewöhnliche nicht wundert und sich fast natürlich ergiebt. Ziska ist das Kind eines reichen griechischen Seefahrers. Eine alte Indierin, die er für sie nach dem frühen Tode der Mutter zur Pflege angenommen, hatte sie erzogen, ihr Fabeln und Märchen erzählt und ihr gesagt: „Ein weisser Mann von göttlich schöner Bildung wird es sein, der dich erlöst. Ein Bruder fremder Gottheiten“. Ziska wächst in der Erwartung ihres göttlichen Erlösers auf. Aber sie heiratet einen reichen Philister, der in ihren schönen Armen einschläft, wenn sie mit ihm von Liebe und göttlichen Dingen reden will. Nach seinem Tode bewerben sich viele um sie. Aber ihr Erlöser ist nicht

darunter. Wie Xaveria am glücklichsten noch ist, wenn sie dem Sturm-Konzert des Waldes lauschen kann, so findet auch Ziska schliesslich eine halbe Befriedigung, als sie sich auf ihr Landgut, hart am See, zurückzieht und dem Gesange der Wogen lauschen kann.

An ihrem Hause ziehen viele Schiffe vorüber. Wieder wacht die Mädchensehnsucht in ihr auf. Sie träumt, dass eines Tages ein Segelschiff an ihrem kleinen Hafen halten werde, in dem ihr Erlöser stände. Und einst kommt es auch so, oder doch beinahe so. Die Bewerber waren zu philiströs und zu klein gesinnt, um dieses Weib zu verstehen; der Künstler aber, der eines Tages bei ihr anhält, ist zu stolz und zu stark, um sich von einem Weibe bewältigen und von seinem Werke ablenken zu lassen. Doch als sie seinen Gott sieht, den Apollo, den er seinem Auftraggeber überbringen will, da erkennt sie in ihm das Bild ihrer Träume wieder. Einst sind sie alle drei, Ziska, der Künstler und der Gott in ihrer Mitte, auf einer Klippe inmitten des wogenden Meeres. Sie sitzt zu Füssen des Griechengottes und spricht dithyrambische Liebesworte zu Beiden. Und als er ihr in einem Augenblicke verrät, dass er sie fürchte, dass er keinem Weibe angehören werde, sondern immer nur der Schöpfung, die er zum Leben erwecke, da fühlt sie sich plötzlich so grenzenlos einsam, wie ein dahintreibender, heimatloser Vogel; und als er ihr enteilen will, wirft sie sich mit ausbrechender Liebeswut auf ihn, küsst ihn unbarmherzig und bindet ihn mit den dicken Strähnen ihres Haares an sich, bis er erdrosselt neben ihr liegt. Dann wartet sie, bis die Wellen heraufkommen und sie alle drei verschlingen. Doch die Furcht, vorübersegelnde Fischer könnten sie finden, fremde, gleichgiltige Hände ihren Leib berühren, packt sie; da umschlingt sie den Gott, knüpft einen Strick um sich und die marmorne Jünglingsbrust und lässt sich in die unterste Tiefe des Meeres sinken, wo sie kein Auge

mehr erspähen kann. Und während im Sinken eine Welle ihren Mund küsst und der Vollmond ihr in das apollinische Antlitz blickt, hört sie das goldene Märchen der Indierin herauftönen: „Ein Mann von göttlich schöner Bildung wird Dich erlösen“, und sie begreift plötzlich. —

* * *

Die Sehnsucht nach der Schönheit und nach dem Besitz der Schönheit, aber einem mütterlichen Besitz der Schönheit, ist das ausgesprochene oder unausgesprochene Leitmotiv aller Dichtungen der Maria Janitschek, die Flucht und Scheu vor dem Leben das tragische Schicksal ihrer Heldinnen.

Wie dem Leben, so versagen sie sich der Liebe, meinend, die Liebe versage sich ihnen. Die Tragik der versäumten Hingabe ist das Geheimnis dieser Frauen. Ist es nicht die Gemeinheit, die sie zurückscheucht, dann ist es ein Zufall, der sie am Glücke hindert; oder ihr weiblicher Stolz und Hochmut spielt ihnen einen Streich; oder sie versuchen gar, ihre erotische Zurückhaltung philosophisch zu erklären, wie in jenem herrlichen Gedichte „Mutterliebe“, wo sich das Weib in der Brautnacht ihrem Gatten entzieht, weil sie, wie sie ihm sagt, in einer Vision die Gefilde der Ungeborenen erblickt habe und unter diesen auch ihr Kind:

„Plötzlich unter all' den holden Wesen
Seh' ich eines, lieblicher als alle,
Denn es trug Dein Antlitz. ‚O erwache!‘
Ruf' ich, meine Arme nach ihm breitend“.

Als es seine Augen aufthut, ist sein erster Gruss — eine Thräne:

„Finstre Schatten
Seh' ich auf der klaren Stirn erwachsen,
Spiegelbilder drohender Gefahren,
Und ich seh' des Lebens ernste Genien
Nach der Schicksalsurne tiefem Grunde
Greifen, um sein Todeslos zu ziehen“.

Und ein tiefes Mitleid erfasst ihre Seele:

„Nein Du sollst den bittern Kampf nicht kämpfen,
Schuldlos Wesen, sollst nicht leiden müssen.
An den Flammen jener hohen Liebe,
Die das Ich nicht kennt, verbrenn' ich freudig
Meiner Mutterliebe selbstisch Wünschen".

Solche Sentenzen und solche Dichtungen sind es wohl, durch die Maria Janitschek in den Ruf einer philosophischen Dichterin kam. Sie ist es indess nur in einem ganz bestimmten Sinne. Die rein philosophischen Gedichte wie „Die Zweiflerin", „Unbegriffenes", „Rätsel", „Himmlische Gerechtigkeit", „Auferstehung" u. a. sind die schwächsten Stücke der Sammlungen, oft gänzlich misslungen, oder doch so unklar, dass man den eigentlichen Sinn nicht versteht, oder Form und Inhalt ist so wenig homogen, dass man künstlerisch unbefriedigt bleibt, und wie in „Nur um des Guten willen" nach einer prächtigen Vision durch einen ganz banalen Schluss verblüfft wird. Maria Janitscheck ist philosophische Dichterin nur, wenn man die so nennen will, die gern zu kosmischen Bildern greift, um ihren Dichtungen einen grossen und erhabenen Hintergrund oder zum Rahmen eine ganze Welt zu geben.

Im Übrigen interessiert unsere Dichterin nur zweierlei: Die Liebe und das Weib in ihrer Stellung zum Manne und zur Gesellschaft. Ihr weiblicher Stolz macht sie zuweilen auch zur Philosophin, wie in dem angeführten Beispiele.

Eigentliche Liebeslieder hat sie nicht gedichtet. Aber unter ihren Gedichten befindet sich ein „Liebesevangelium" genanntes kleines Epos, die reinste und schönste ihrer Schöpfungen, ein Gedicht in der Art des Apulejus, mit dessen „Amor und Psyche" ich es vergleichen möchte. Rami und Sela sind zwei Naturkinder, in denen die Liebe plötzlich erwacht. Weil Sela der Spott der Knaben über ihre kurzen Kleider

in die Seele verletzt hat, beredet sie den Freund, mit ihr zu fliehen:

„‚Rami‘ rief sie, ihn umschlingend, ‚Rami‘
Siehst Du dort die finstern Nebelwolken,
Die des Mondes holder Glanz durchbrochen?
Also hat Dein Wort die Nacht des Geistes
Mir durchdrungen plötzlich, und ich schaue.
Kennst Du dort den weissen Pfad am Flusse?
In die Fremde führt er, sagt die Mutter,
Willst Du nicht mit mir von hinnen ziehen?‘“

Und so wandern sie denn in jugendlicher Glückseligkeit. Aber eines Morgens findet Sela ihren Geliebten tot. Er war im Kampfe um die Liebste gestorben. Und nun wandert Sela allein weiter, die Seele ihres Rami zu suchen. Jeden, den sie trifft, fragt sie, ob er wisse wo die Seele Ramis sei. Keiner kann's ihr sagen, oder doch jeder nur in seiner Weise, nach den alten, hergebrachten philosophischen oder religiösen Anschauungen, die übrigens meist in kurzen Strichen sicher und treffend charakterisiert werden. Doch keine Antwort kann sie befriedigen. Denn:

„Eher bricht in morsche Trümmer
Aller Weltgesetze eherne Ordnung,
Als der Liebe unwankbarer Glaube
An der Liebe Ewiges“.

Und eines Tages, als sie alt und gebrochen wieder zu ihrer Ausgangsstätte zurückkehrt, findet sie von ihrem Stamme, der längst ausgewandert ist, nur noch einen schwachen zurückgelassenen Greis. Sich zu ihm schleppend, beschwört sie ihn, dass er, der von allen Menschen Ausgestossene, ihr das Zauberland nenne, das ihres Liebsten Seele aufnahm.

„Es flieht, so spricht der Weltvergessene zu ihr, die Seele
In der Scheidung Stunde in den Busen
Des von ihr am meist geliebten Menschen;
Erdwärts ist ihr Himmel, und je treuer
Du des Toten denkst, um so viel höher
Sind die Wonnen seines Himmelreichs“.

Getröstet rafft sie sich auf und schmückt ihren Leib, dass er wieder strahlt, die hehre Wohnung einer liebenden und geliebten Seele.

Aber auch Sela sucht die Seele des Geliebten. Auch sie hat nur flüchtig des Glückes genossen. Dieses liebliche Naturkind hat noch nichts von dem Spröden, Zurückweisenden, Stolzen, Vernichtenden der andern Heldinnen unserer Dichterin. Wo sonst nämlich einmal das Glück und die Liebe als gegenwärtig, als genossen geschildert wird, da ist es fast immer ein Triumph des Weibes, ein Sieg weiblicher Tugenden, wie in dem Gedicht „Liebe“, wo ein König um der treuen Liebe seines Weibes willen gerettet wird.

Im Übrigen aber ist es ein Kult des Weibes mit sich selbst, ein Eigen-Gottesdienst der Schönheit, eine religiös-mystische Eigenliebe, deren Rätsel, Schuld, Schauer und Entzückungen uns die Dichterin in geheimnissvollen, symbolischen Gestaltungen entschleiert.

Ihre Frauen sind stets unbefriedigt, weil sie sich selbst genug sind, weil sie die Freiheit mehr als das Glück lieben, weil sie ihr Stolz grausam macht, weil sie ihre Schönheitstrunkenheit von allen irdischen Berührungen fern hält. Deshalb lässt sie Semiramis dem Manne, den sie liebt, sagen:

„Du! Und weil Du's bist: stirb! Schleich Dich hinaus
Aus dieser Welt, verbirg Dich in die Erde,
Stirb, hörst Du? Du musst sterben!“

Denn: „Es gleicht das reine Weib
Der heiligen Sonne. Frei ergiesset diese
Auf alles Dasein ihre hehren Strahlen“.

Und deshalb bleibt „Arete“, die Tochter Aristipps, Philosophin:

„Wär's nicht ein Gottesfrevel, dieses Weib
In eines Mannes Arme einzukerkern?
In schnödem Egoismus zu verprassen
Ein Leben, das fürwahr die Götter nicht
Zum blossen Schmucke eines Eh'betts schufen,
Zum willigen Instrumente, auf dem der Mann
Austobt den Sturm der Launen und Begierden!“

Und doch ist es mehr als blosse weibliche Selbstvergötterung, was unsere Dichterin darstellt. Aus jeder Zeile spricht eine so hohe und ideale Auffassung vom Weibe, von der Liebe und vom Menschen, dass solch' ein Stolz in solch' einem Munde nicht Ueberhebung, sondern Würde und Pflichtgefühl ist, allerdings gegen ein höchstes, in die Wolken geschobenes Göttliches. Aber ein Weib, das für Hohes alles zu leiden bereit ist, hat auch alles zu fordern ein Recht. Ihr sittliches Liebesgebot lautet:

„Es soll der Mann
Dem Weibe das er liebt, in Andacht nahen,
Denn durch die Art der Werbung zeigt er ihr,
Ob sie ihm Göttin oder nur — Hetäre".
(„Myrrha".)

In einem anderen Gedichte wird erzählt, wie ein alter rechtschaffener Mann wegen einer unbedachten Aeusserung, in der man eine Majestätsbeleidigung sieht, zu zwei Jahren Kerkers verurteilt wird, während man einen Lieutenant, der ein Mädchen verführt hat, freispricht: „Seid ihr von Sinnen", spricht Einer aus der Menge:

„Der Eine sprach ein Wort, das Niemand schadet
Und der beging die That, trat in den Staub
Die Majestät. Wie, oder meint ihr etwa,
Die Majestät der menschlichen Natur
Begänne erst beim König?"

Und gar der Stolz einer Andern ist es: „Ich bin es werth. Er sprach: ‚Ich glaub an Dich'." („Das Zauberwort".) Das sind keineswegs Gedanken nach dem Sinne unserer Emanzipationspredigerinnen. Und vollends nicht der herrliche Gesang „Johannes", in welchem der Täufer, aus der Wüste heimkehrend, zwei Zügen begegnet, der eine eine Ehebrecherin zur Richtstatt führend, der andere ein Hochzeitszug der Wittwe des Markus. „Brüder, was glaubt ihr, wer von diesen

beiden Frauen die grössere Sünderin ist?“ ruft Johannes aus:

„Fürwahr ich sag' euch,
Die Treue brechen einem Lebenden
Gleicht schnödem Diebstahl, doch der Schimpf gethan
Dem Toten, dies ist mehr, ist frevler Raub,
Verübt an einem Wehr- und Waffenlosen“ —

Das ist die Sprache der Emanzipation nicht, aber die Sprache des Sich-Vornehmer-Fühlens, des Höherstrebenden, die die Philister unter den Weibern gar nie verstehen.

* * *

Nur einmal, in der Novelle „Gottes Eigen“, die zu den paar guten Erzählungen gehört, da unsere Dichterin, hier auf realem Boden stehend, sehr bald ihre Sicherheit zu verlieren pflegt, stellt sie das Weib in seiner ganzen Grösse, wie sie ihr erscheint, in seinem höchsten Triumphe dar. Das ist eine ihrer schönsten Dichtungen, die ausserdem eine noch nicht berührte Seite des weiblichen Gemütslebens zeigt, die ich mit dem scheinbar paradoxen Wort: jungfräulich-bräutliche Mütterlichkeit bezeichnen möchte. Denn woran alle ihre übrigen Frauen verzweifeln, und was sie höchstens mit ihrem Tode bewirken, einen bestimmenden, herrschenden Einfluss auf die Seele des Mannes, den sie lieben, zu gewinnen, das vermag Palme, die Fürstin. Mit allen Gütern, Reichtum, Macht, Schönheit und Geist ist sie gesegnet, alle ihre Bewerber als fremde, meist unangenehme Eindringlinge in ihr glücklich mädchenhaftes Dasein, weist sie ab, aber sie liebt einen armen, blinden und unwissenden Bettler, der durch ihre Hand geheilt wird, weil sie ihn mit ihren Augen sehen, mit ihrem Geiste denken machen und weil sie ihn erziehen, zu ihrem Geschöpfe bilden kann, weil er ihr Kind und Geliebter zugleich sein darf. Ihn begehrt Niemand. „Er gehört ganz ihr. Die Welt besass kein Anrecht

auf ihn . . . Er besass nichts als sie . . . ganz gehörte er ihr, nur ihr. Sie durfte ihn lieben mit der ungemessenen Liebe ihres Herzens. Sie durfte sich ihm widmen mit der leidenschaftlichen Hingebung der Sklavin. Sie durfte, sie allein, alle seine Wünsche, seine Launen, seine Begehrungen erfüllen. Sie durfte ihm Alles schenken, was ihr der Himmel geschenkt hatte. Ihr war die Macht, ihn zu ihrem Herrn, zu ihrem Beherrscher zu machen“.

Was wäre das anders, wenn es nicht Mutterliebe wäre? Jedes Wort ist hier charakteristisch für die Empfindungen der Dichterin. Auch hier haben wir wieder einen romantischen Frauen-Sehnsuchts-Quell aufgefunden. Denn hier, nämlich in der Mutterliebe, darf die Frau all' ihre Güte und Liebe ausströmen, hier darf sie sich dahingeben, ohne sich zu erniedrigen, hier sich erniedrigen, ohne sich zu beflecken, — die Sehnsucht aller stolzen Frauen, deren vornehmstes Problem die Ineinsschmelzung aller bräutlichen und mütterlichen Gefühle ist, zugleich ihre tiefste Tragik, weil sie ewig, als naturwidrig, unbefriedigt bleiben muss.

* * *

Reich, tief und schön behandelt die Dichterin ihr Hauptthema. Andere Stoffe haben wenig Reiz für sie, und nur einmal hat sie den edlen Tod eines Helden („Linos“) behandelt. Im Allgemeinen werden dem Frauenbewusstsein fremde Stoffe leicht verzerrt und unnatürlich oder krass wie „Aurel“, in dem die Vaterlandsliebe dargestellt wird. Nur für Eines hat sie ausserdem noch grosse Begabung, für die Symbolisierung kosmischer Ereignisse, deren Darstellung ihr namentlich zweimal („Das Ende“ und „Wer ist wie ich!“) in wunderbarer Weise gelungen ist.

Maria Janitschek hat einen ausgesprochenen und edlen F o r m e n s i n n. Die Verbildlichungen sind meist

plastisch knapp, klar und beziehungsreich. Es liegt über ihren Gestalten ein spät hellenischer Zug, und wir werden mehr als einmal an Apulejus erinnert. Zuweilen ist unsere Dichterin sogar sprachschöpferisch, oft aber auch von unbegreiflicher Nachlässigkeit in der Form, und sie scheut sich nicht, neben so vollendeten Versen, wie den angeführten, plötzlich prosaische Wendungen, wie „Sie war ganz Auge“ oder in einer Anrede an den Tod „Nimm's übel nicht!“ einfliessen zu lassen, oder wie die erste beste Dilettantin darauf loszureimen:

„Warf die Feder weg, trat aus dem Haus,
Wohin war mir gleichgiltig, nur hinaus“.

* * *

Sollte ich die Dichterin historisch einreihen, dann würde ich sie den philosophischen Symbolikern Victor Hugo, Schack, Lingg, Hamerling u. s. w. anschliessen, mit denen sie etwa die Darstellungsart und poetische Anschauungsweise gemein hat. Wie Schack in seinen Epen, besonders den „Tag- und Nachtstücken“, stellt sie in poetischen Erzählungen irgend ein Ereignis, einen Gedanken dar, indem sie ihn in Handlungen und Gestalten umsetzt; allerdings wie die Genannten in idealverklärten Handlungen und Gestalten. Nur mit dem bedeutenden Unterschiede, dass, was bei jenen oft abstrakter und jedenfalls allgemeiner, aschgrauer Gedanke war und blieb, sich bei ihr auf ein innerstes, schaurigsüsses Erlebnis zurückbezieht.

Sie ist darum auch innerlich wahrer und lebendiger, der Gedanke verlebendigt sich leicht bei ihr und nimmt oft, kaum empfangen, schon blühende Form an. Bleibt sie beim blossen Gedanken stehen, will sie nichts als philosophische Dichterin sein, dann steht sie um eben so vieles hinter den Genannten zurück. Denn der Gedanke allein hat bei ihr wenig Kraft und Schwung. Ihr fehlt das männliche Pathos; aber sie

hat die Rhetorik der Liebe und des Frauenherzens und weiss ihre Leser zu bestricken, in die Welt ihrer Seele hineinzuziehen und mit dem Zauberstabe festzuhalten. Denn hinter der Dichterin steht, wie hinter jeder grossen, echten, künstlerischen Erscheinung, ein grosser und echter Mensch, und hier ein grosses und edles Weib.

Seit 1893 hat Maria Janitschek drei neue Novellen-Bände herausgegeben, die vielleicht eine neue Epoche in ihrer Entwicklung einleiten: „Atlas“, „Der Pfadsucher“ und „Lilienzauber“. Der Stil ist freier und feiner geworden, es finden sich Ansätze einer modernen Charakteristik, und man sieht, wie jetzt auch das Leben anfängt, der Dichterin wahrnehmbar und zuweilen sogar verständlich zu werden. Gleichwohl sind diese Arbeiten weit unreifer als die Dichtungen der früheren Periode. Wenn idealistisch-phantastische Dichter nämlich anfangen, real werden zu wollen, dann werden sie erst überspannt. Und Frauen kommen überdies leicht dazu, sich in späteren Jahren selbst zu desavouieren. Zuletzt hat sich noch so ziemlich Jede selber verraten und es giebt nicht leicht Eine, in der nicht der Künstler unter dem Pantoffel der Frau stände. Gerade die Fähigsten und Klügsten (und nicht die Blaustrümpfe) geben dem tiefer Denkenden den gründlichsten Anlass zum Misstrauen gegen alle geistige Frauen-Arbeit. Denn so genial auch Eine ist, an dem nächsten Grenzpfahl der Philiströsität kehrt sie dennoch um, vor dem nächsten Ölgötzen des Conventionalismus sinkt sie dennoch in die Kniee. Die Muse der Frauen ist ohnedies oft genug die Eitelkeit. — Frau Maria Janitschek hat sich durch ihre letzten Arbeiten den Weg, wenn nicht verlegt, so doch erschwert. Sie muss nämlich noch einmal von vorn anfangen, der Welt zu zeigen, dass ihr der Quell der Poesie auch wirklich im Herzen springt.

7. Alberta von Puttkamer.

(1894.)

Nur Titanen und Olympier, scheint es, kann der Marmor verkörpern. Ich hatte mir einst die Frage vorgelegt, weshalb gerade Goethes Iphigenie eine so strenge Scheidung unter den Kritikern und zum Teil gerade auch unter seinen Verehrern bewirkt hat. Es war nicht Form allein und der Inhalt selbstverständlich auch nicht, der das zu Wege gebracht hat. Aber es ist das Leben, das man in solchen Werken leicht vermisst, weil es sich nicht in starken Affekten äussert, auch nicht in friedvoll sieghafter Ruhe über dem Streit des Lebens glänzt, sondern weil es tief unter dem Marmor fliesst, in geheimen zarten Äderchen. Erst wenn man sehr nahe herangetreten ist, sieht man, wie sich der ganze Marmor fast zu bewegen scheint! Man ist entzückt von dem, was man erst vermisste, von der kräftigen Lebendigkeit der Schöpfung.

Aber, immerhin scheinen die weiblichen Konflikte, die zartesten Regungen des Herzens, weniger als andere die klassische Form vertragen zu können. Sie fordern am allerentschiedensten eine moderne Form; und Gedichte von Frauen, so echt sie auch ihrem Gefühle nach sein mögen, sind am leichtesten der Gefahr ausgesetzt, als leblose Nachbildungen der Antike oder der Epigonenwerke verkannt zu werden.

In dieser Lage befindet sich die Strassburger Dichterin Alberta von Puttkamer, deren Dichtungen aus demselben Grunde nicht sofort als lebendige Schöpfungen wirken. Es kommt dazu, dass sie wie die meisten dichtenden Frauen oft recht unglücklich in der Wahl der Stoffe ist, ja zuweilen schon von vornherein den Verdacht erregt, dass hier eine lebendige Quelle des Geistes nicht springt. Das ist sicher auch im allgemeinen der Grund dafür, dass so selten Werke von

Frauen eine bleibende Bedeutung behalten, die doch oft selbst schwächere männliche Dichtungen haben, nur weil Männer mit keckerem Mute den richtigen Stoff für ihre Empfindungen, ihre Leidenschaften, ihre Ideen und Tendenzen packen und ihm leichter etwas Typisches, Charakteristisches aufprägen.

Als ich zum ersten Mal den letzten Gedichtband von Alberta von Puttkamer*) in die Hand nahm, war ich anfangs ziemlich befremdet, ja erschreckt durch die Stoffe, nach denen sie gegriffen hatte. Was wird sie uns über Gudrun, Hagens Verrat, Brutus, Tullia, Petrus, Francesca von Rimini, Baldurs Bestattung Neues zu sagen haben? Was kann sie uns sagen? Weshalb hat sie diese Stoffe ergriffen? Der epische Gehalt ist schon oft genug, und ich denke, mustergiltig dargestellt. Vielleicht sah sie neue dramatische Konflikte in ihnen, vielleicht konnte sie psychologische Reize entdecken! Aber immer ist die Frage, ob sich das nicht in modernen, weniger erschöpften Stoffen besser zeigen liesse. Und in der That, die meisten dieser Stücke sind Schulstücke, glänzend dargestellt, in schöner Form, rechte Paradestücke, aber keine zwingenden Poesieen. Nur hier und da merkt man hinter dem Marmor der klassischen Form und der klassischen Fabel bald leiser, bald stärker eine lebendige Ader rinnen und entdeckt das Leben. Aber man kann es gar nicht leicht und sofort bemerken. Es ist eine sehr weiche Frauenseele, die sich zart in diesen Gedichten regt, und die nach einer sehr viel unmittelbareren Form verlangt.

*) Von ihr sind 3 Bände Gedichte bisher herausgekommen: „Dichtungen". Leipzig, Verlag von Edwin Schloemp, 1885. — „Akkorde und Gesänge". Strassburg i. E., J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1890. — „Offenbarungen". Stuttgart, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger, 1894. — Ausserdem verfasste sie ein Schauspiel in 5 Aufzügen: „Kaiser Otto III." (Glogau, Verlag von Karl Flemming, 1883), das nur eine Bedeutung für die Psychologie der Dichterin hat.

Es fehlt Alberta von Puttkamer die starke persönliche Rhetorik. Es ist hier weniger Leidenschaft als die Sehnsucht nach der Leidenschaft, ein unbestimmtes Ringen nach allem Hohen und Schönen, ein Schmaehten nach Glück, eine edle gütige Resignation, ein bestimmter Sinn für die Natur, kurz jene ganz passive Leidenschaft der Frau, die aber selten so schön und so voll bei einer Dichterin zum Ausdruck kommt wie bei ihr, wenn sie sich, wie in den lyrischen Gedichten, unmittelbar giebt. Aber wo sie es thut, thut sie es rückhaltlos, mutig und unbefangen. Dann werden ihre Verse von so warmem Leben durchflutet, dann erlangt sie einen wahren Ausdruck, dann liegt gleichsam ihr heiss pochendes Herz so offen da, dass ein glühendes und befruchtendes Leben von ihren Gedichten ausgeht wie von wenigen Werken moderner Dichterinnen.

Sie hat uns z. B. die Geschichte der Francesca von Rimini erzählt. Einen neuen Zug fand sie nicht. Dass sie es mit den liebenden Kindern hält und vor allem die Frau verherrlicht, erwartet man fast als selbstverständlich, denn sonst hätte sie ihr Schicksal nicht noch einmal vor uns entrollt. Die Erzählung selbst ist keineswegs besonders geschickt, weder dramatisch lebendig noch episch anschaulich. Aber plötzlich schlägt der Ton um:

„Sie starben längst vor vielen Tausend Tagen —
— — — — — — — — — —
Und doch geht meines Blutes Welle wilder.
— — — — — — — — — —
Vielleicht sind tiefbegrabene Gedanken,
Geheimes Sehnen, das ich nie bekannte,
Und heisse Wünsche, die mir früh versanken,
Gestalt geworden in dem Paar des Dante?

Denn plötzlich war's, als sei ich das gewesen
Und Du, der nie an meinem Mund gehangen,
In dessen Blick ich rasche Glut gelesen,
Und dem ich doch vorbei, vorbei gegangen . . .

Du, den ich hätte sorglos lieben können,
Voll Jauchzen bis zu trunkensüssen Sünden.
Was fühl' ich heute Deine Augen brennen
Anklagevoll, und Sehnsucht in mir zünden?
Nach jener einzigen Leidenschaft der Träume — — —“

Hier bricht das Herz und die wahre Leidenschaft der Dichterin durch. Es ist die „Leidenschaft der Träume“, das Glück und die Schuld der Sehnsucht, der Schmerz über eine verlorene Seligkeit, die Tragik ohne die That, das Leiden ohne den Rausch, der heisse Odem eines unbefriedigten Frauenherzens, was uns aus den meisten wie den besten Liedern der Dichterin entgegenweht. Sie neidet schliesslich das unglückliche Weib Paolos, das ist der geheime Sinn und die Quelle dieser Dichtung.

Aber die Stunden, die verlorenen, das Glück, das ungenossen am Wege liegen bleiben musste, werden lebendig und kommen als „Mahnende Stimmen“ in tiefer Mitternacht an das Lager der Dichterin:

„Das sind Stimmen schöner Leidenschaft,
Die nicht schlafen, die nicht schlafen kann —
Geister aller unerweckten Kraft
Aller Sehnsucht, die da ruht im Bann.
Das ist klagende Begeisterung,
Die gebrochen wird in ihrem Schwung,
Das ist Liebe, die du nie gesagt,
Traum von Küssen, die du nie geküsst,
Das ist Sehnsucht, die du nie geklagt,
Scheues, zartes Seligkeitsgelüst . . .
Das sind Thaten, die du nur gewollt,
Überkühner Mut, der schnell versaust,
Freiheitsdrängen, das gen Ketten grollt,
Streben, das im Werdedrang verbraust . . .
Alles, was Gedanke blieb und Traum,
Und was nie geboren ward zur That,
Was nun fragend irrt im Weltenraum,
Und zum Leben Brücken sucht und Pfad“.

Und deshalb sehnt sie in einem reizenden Gedicht („Am Haselstrauch“), in dem sie uns ein flüchtiges Jugendstück erzählt:

„Ach käme ein Einziger, Seliger nur,
Wie damals in Kinderzeiten,
Und wandelte auf des Glückes Spur
Und bräche die Hülle der Dinge entzwei
Und löste das Innerste, Süsse, frei,
Und böt' mir die Seligkeiten! —"

Ihm, diesem Jugendgeliebten, dem leidenschaftlich Ersehnten ihrer Träume, jubelt und klagt sie, ihn tröstet und feuert sie an, und ihm ruft sie offen zu:

„O, darum geize nicht mit diesem Glücke!
Sei gross, denn du bist unermessen reich.
Gieb mir dein ganzes Ich! nicht Augenblicke
Der Seligkeit! Dich ganz als Himmelreich . . .
Nach uns zerbrech' die Welt in Splitterstücke!
Lachend sehn wir dem Tod ins Antlitz bleich:
Denn wenn wir uns mit starkem Arm umschlossen,
Ward alles Paradies vorausgenossen!"

Es ist ein ganzes, und es ist ein mutiges Herz, das so sprechen darf. Und noch feuriger und kecker ist der Liebesruf in einem andern Gedicht: „Komm!" (Aus den „Gesängen und Akkorden", die nicht so zart wie die „Dichtungen", nicht so schmelzend weich und lodernd wie die „Offenbarungen", aber kräftiger, kerniger und gesünder sind):

„Es zittert dein Puls so feuergeschwind,
Das Fieber hält dich gepackt, mein Kind —
Und die Stunde rinnt . . . .

Ach, was dich rüttelt mit solcher Kraft,
Ist pochendes Glück, ist Leidenschaft,
In schweigender Haft.

Die Fessel heisst: Stolz! o reiss sie entzwei,
Und löse dich aus den Ketten frei
Mit jubelndem Schrei —

Die Flammen, die fiebergefangen sind,
Lass sie himmelanspringen im freien Wind;
Denn die Stunde rinnt . . . .

Ja die Stunde rinnt — und sie ruft den Tod;
Und frühe stirbt hin, was leuchtet und loht
In Asche und Not —

O komm', eh' das grosse Schweigen beginnt,
Und so lang' wir in Flammen und Jugend sind!
Denn die Stunde rinnt . . . ."

So herrlich uns die Dichterin in dieser flammenden, unverhüllten Leidenschaft erscheint, so klein ist sie zuweilen, wenn sie über das verlorene Glück, über die Untreue des Geliebten reflektiert. Reizend hat sie uns die kurze Episode der Jugend in allen drei Bänden geschildert, am reizvollsten in dem Cyklus „Lieder an einen fahrenden Ritter":

„Du bist mein Prinz aus der Märchenwelt,
Der zur Dornenrose gekommen.
Doch hast du von ihrem Haupte nicht
Den Zauberbann genommen.

Wohl durchbrachest du siegend das Rosengestrüpp,
Und wecktest sie auf mit Kosen,
Doch flochtest du ihr auf die blasse Stirn
Einen Dornenkranz statt der Rosen.

Wohl fühlte sie deinen befreienden Kuss
Und dein liebeheisses Umfassen,
Doch als du sie kaum erlöst zum Glück,
Da hast du sie jähe verlassen".

Der Cyklus gestaltet sich zu einer förmlichen, abgeschlossenen Novelle aus. Die Dichterin erzählt uns, wie er sie verlassen, entrollt uns ein Bild des kurzen vergangenen Glückes, was sie gehofft und was sie besessen. „Ich hatte Göttliches gehofft von deiner jungen Feuerseele". Kleine Idyllen werden wieder lebendig in ihrem Herzen. Aber die Leidenschaft ist mit einer guten Bravheit gepaart, die zuweilen sogar einen kleinen Stich in's Philisterhafte hat. Die Lieder klingen oft aus wie weise Mahnungen einer mütterlichen Freundin, die mit Sorge die leichtsinnigen Streiche ihres „Knaben" verfolgt, nicht aber wie die aus den Leidenschaften errungene Resignation. Und es fehlt auch ein Ton weiblicher Gekränktheit nicht, dass er sie verlassen konnte, um andere Freuden zu suchen:

„Du blinder Mann, der fremde Welten sucht,
Ohne die Welt von Glück in mir zu sehen“.

Aber schlicht und einfach giebt sie sich wie in allen auch in diesen Gefühlen.

So wird der Cyklus zu einem schönen und wahren Seelen-Gemälde einer leidenschaftlichen und doch im Grunde braven, einer stolzen und mit mütterlicher Hingebung liebenden Frauenseele. Der Ton für ihre Liebeslyrik ist hier gegeben. —

Neben dieser nimmt unter den Gedichten der Frau Alberta von Puttkamer noch die Natur- und die philosophische Lyrik einen hervorragenden Platz ein. Mit der letzten kann ich mich nicht zu sehr befreunden. Es sind keine neuen Gedanken, die sie beseelen. Sie sind nur bemerkenswert, weil wir in ihnen ein edles Ringen nach Bildung und ein sehr ernsthaftes Streben finden, und vor allem, weil sich auch hier ein grosses Herz rein ausspricht. Am schönsten und charakteristischten ist nach dieser Richtung in den „Offenbarungen“ das Gedicht „Der blinde Führer“, in dem in schönen, freien Rhytmen das Verhältnis der jugendlichen Dichterin zu einem alten blinden Mann geschildert wird, dem sie Führerin war, während er ihr ein geistiger Führer wurde. „Ich habe ihn die Wonnen des Schauens gelehrt; doch er lehrte mich grössere Wonne des Anschauns: Er lehrte die Seele sehen“. Im übrigen aber hat die einsam Suchende und Denkende nur gelernt, was auch die liebende Frau wusste:

„Wirb nicht um Götter
Und nicht um die Liebe der Menschheit,
Aber wirb um ein grosses Herz,
Und gieb dein ganzes Sein
In so selige Einheit hinüber!“

Es verdient Beachtung, dass heute, da die Dichter männlichen Geschlechts sich des Teufels um allgemeine Ideen und philosophische Gedanken kümmern, die Gedankenlyrik gerade bei den Frauen blüht. Aber es

muss auch gesagt werden, dass sie meistens unfruchtbar bleibt. Die Ideale, denen unsere Dichterin nachstrebt, sind die allgemeinen: Wahrheit, Schönheit, Menschlichkeit, bei denen man sich sehr vieles denken und nicht denken kann. Es ist die alte Phraseologie, die sich nicht verpersönlicht und zu nichts dient, als der Dichterin ein bestimmtes Relief zu geben. Wenn sie als Kämpferin für die alten Ideale gegen die moderne Welt auftritt, dann wird sie freilich nie unedel und unwahr in diesem Kampfe, und man begreift, wie ihre Stellung für sie innerlich begründet wird; aber es kommt auch nichts dabei heraus. Es bleibt etwas Epigonenhaftes in dieser Lyrik, hier wie bei den meisten Frauen, und die Faustine oder Titanide missglückt meistens gründlich.

Glücklicher ist unsere Dichterin in ihren Gesängen zur Verherrlichung der Natur. Sie weiss Bilder zu verlebendigen, ihren Versen den Charakter der geschilderten Natur zu geben, vor allem aber diese in Beziehung zu den menschlichen Leidenschaften zu bringen. In vier „Charakterlandschaften" überschriebenen Gesängen hat sie ausgezeichnet verstanden zu antropomorphisieren. Oft gelingt ihr ein prächtiges Symbol, und ihrer Darstellung fehlt es nicht an Plastik. Selbst rein abstrakte Begriffe gestalten sich zuweilen zu kleinen Dramen. Das Gedicht „Tagestod" erscheint mir besonders charakteristisch, nicht nur für unsere Dichterin, sondern überhaupt für die Art wie Frauen-Phantasie schöpferisch wird:

„Noch wenig Sekunden zu Mitternacht
Dann stirbt das schöne ‚Heute';
Der ungeheure Morgen lacht
Durch dunkles Glockengeläute.

Es liegt auf der reizenden Totenstirn
Ein schwerer Kranz von Rosen,
Den Schmetterlinge fein umschwirr'n,
Starkduftende Ranken umkosen.

Das macht, weil er im Glücke stand,
Der allzu junge Tote,
Den nun in das verlorene Land
Entrückt ein Götterbote . . . .

Doch geb' ich ihm ein köstlich Grab,
Umsponnen von meinen Gedanken,
Erinnerung senkt ihn hinab
Und verkettet die seltenen Ranken. . ."

Aber neben kräftigen oder zarten Stellen, neben Worten von plastischer Kraft und reinen Gebilden stehen oft schwerfällige, plumpe Verse, über die man wohl stolpert, aber nicht hinwegkommt, über die man um so mehr erschrickt, als man sie nach einer Reihe formvollendeter, weicher, anschmiegender Verse und Strophen nicht mehr erwarten konnte, und bei denen man geradezu das Gefühl hat, als sei einem hinterrücks ein Bein gestellt worden. Geschmacklosigkeiten wie „Dess Wundheit ist nun meine Macht", „Die mich täglich neu an's Kreuz hinflechten", „Die Vielkraft der Seele" u. a. finden sich noch im letzten Bande, und sogar häufiger und auffälliger als in älteren Gedichten. Und was nie bei Frauen fehlt, selbst bei den begabtesten nicht, auch böse Trivialitäten stellen sich ein, die uns z. B. erzählen, dass „Seligkeit unsagbar ist", dass man das „Unnennbare" im Blicke des Geliebten sieht und deshalb verstummt („Das Unaussprechliche") u. s. w.

Das ist indessen nur die Folge davon, dass die Dichterin sich gar zu leicht in allgemeine Ideen verliert, statt sich selbst getreu zu bleiben, dass sie grosse Umwege macht, wo sie mit ihren einfachsten Mitteln, am schnellsten und sichersten an's Ziel gelangen konnte, dass sie sich nachträglich hinter Idealen verschanzt, nachdem sie uns mutig und frei ihr Herz enthüllt hat. Es ist auch dies so charakteristisch für moderne Frauenart. Starke Leidenschaften pochen und brechen sich Bahn, eine Flut von Gefühlen wälzt sich auf,

eine Seele zeigt sich nackt und fühlt sich im Sturme der Lebenskämpfe unschuldig und rein, wie der Mann eigentlich nur vor den Kämpfen. Aber hinterher, wie bei diesem das Sündengefühl, bemächtigt sich ihrer Seele wieder die Scham, und man webt Schleier von Idealen, von allem Hohen, Schönen, Guten. Dann naht sich die Leidenschaft also:

„Du musst nicht glauben, du mein süsses Leben,
Weil ich so sternenweit ins Hohe dringe,
— — — — — — — — —
Dass ich verzückt nur noch in Wolken ginge“.

Frau von Puttkamer ist bei alledem ein schöner Typus für die dichtende moderne Frauenseele. Man könnte vielleicht aus ihren Gedichten ein nützliches Kapitel über Frauenphantasie und Frauensprache ablesen, sowie über die Gestaltungskunst und die Psychologie der Frau. Und das ist nicht geringer darin, und nicht in männlichen Excentricitäten erkenne ich die Bedeutung einer dichtenden Frau. Es ist mir der beste, er ist mir der alleinige Beweis ihrer innern Wahrhaftigkeit.

Was Alberta von Puttkamer singt, was ihre Gedichte bedeuten, ich kann es nicht besser charakterisieren als mit ihren eigenen Versen:

„Ein feiner Klang aus Lebensseligkeiten,
— — — — — — — — —
Durchzittert von des Todes grossem Wort“.

8. Hermann Sudermann und das bürgerliche Schauspiel.

(1891.)

In dem Parteigetriebe der modernen deutschen Litteratur nimmt Hermann Sudermann eine gesonderte und dem Fernstehenden nicht leicht verständliche Stellung ein. Hinsichtlich seiner Zugehörigkeit zu der einen

oder andern „Richtung“ herrscht offenbar einige Unklarheit und offenbar Meinungsverschiedenheit.

Ich schicke voraus, dass ich von den vielen kleinen Kliquen nicht rede. Es gereicht Sudermann nicht gerade zur Unehre, dass er so recht zu keiner gehört. Denn man gehört zu der einen oder zu der andern, indem man in einer bestimmten Kneipe oder einem Litteratur-Kaffee verkehrt und an diesem oder jenem Stammtische zecht. Und damit hat ja am Ende die eigentliche Lebens-Tendenz des Dichters nicht sehr viel zu thun. Im Übrigen aber leugnen wollen, dass es wirkliche weltengetrennte, und nicht bloss in der Einbildung bestehende Litteratur-Richtungen heute überall in Europa gäbe, das wäre ebenso thöricht als wollte einer behaupten, es gäbe in den modernen Kultur-Staaten keine politischen Parteien, da es doch schliesslich auf das Herz und den Kopf und nicht auf die Partei ankommt, was ein Politiker ist. —

Während also Sudermann von den Modernen einer der meist genannten und umstrittenen ist, wird er andrerseits wieder gerade in den Gegensatz zu jenen gebracht und nicht so recht ihnen zugerechnet.

Dem einen zu krass, dem andern nicht krass genug:

Wie geht dies zu?

Sudermanns Verhältnis zur Moderne ist in der That ein sehr merkwürdiges. Man muss ihn nur vergleichen mit den Alten, um zu sehen, wie modern er ist, und hält man ihn gegen Ibsen etwa oder Gerhart Hauptmann, und man wird ihn wieder als den rechten Flügel bezeichnen müssen, man wird erkennen, dass er in dem Kampfe gegen diese bestehende und heute allen unbequeme Welt derjenige ist, der noch das wärmste Herz für die alte Welt hat. Er ist vielleicht der am wenigsten revolutionäre, aber seine Worte schmecken deshalb nicht minder bitter. —

Man redet heute zuweilen von einem socialen Schauspiel. Kaum sind mehr als die Ansätze vorhanden. Aber wir stehen vor der Auflösung des bürgerlichen Dramas. Ibsen und Sudermann sind seine letzten Ausläufer. Ibsen sein Vernichter, Hauptmann vielleicht schon sein Ueberwinder, aber Sudermann sein letzter Genesungs-Versuch.

Hier haben wir in drei Worten, was Sudermann mit jenen verbindet und was ihn von ihnen trennt.

Die Entwicklung geht in gerader Linie zurück auf Lessings „Emilia Galotti“ und Schillers „Kabale und Liebe“ mit Hebbels „Maria Magdalena“ als Mittel- und Kulminationspunkt, — in Frankreich bis auf Diderot. In Deutschland wird die Welle zwar überflutet durch Schillers hochtönendes historisches Drama, aber nicht vernichtet, denn dieses hat schon so viele revolutionäre und demokratische Elemente in sich aufgenommen, dass es eine geistige Reaktion unmöglich mehr bedeuten konnte. Schiller war gut bürgerlich im Herzen und im „Wilhelm Tell“ sogar ein gut Stück spiessbürgerlich.

Wie Schiller durch sein historisches Drama gerade die Ideale der alten, der aristokratischen Welt, zu Tode gesungen hat, weil sein Sinnen dieser Welt gar nicht mehr angehört, so that Ibsen mit den heutigen bürgerlichen Idealen. Ibsen, der beste Kenner dieser ganzen spiessbürgerlichen Herrlichkeit und ihr glänzendster Darsteller, ist auch ihr tiefster Verächter, der gründlichste Verneiner aller ihrer Ideale. Hierin besteht seine Grösse und hierin eben auch seine Schranke. Ibsen steckt so tief drin in diesen bürgerlichen Anschauungen, dass er sich gar nicht anders daraus befreien konnte, als indem er das ganze Gebäude zersprengte. Hinc lacrimae illae.

Hauptmann gehört schon einem neuen Geschlechte an. Er wurzelt tiefer im Volke. Er kennt nicht den tiefen unausrottbaren Hass des auf sich selbst Gehetzten.

Er hat das Hastende, Stürmende, Beunruhigende und Unklare einer neuen ausgespieenen Welt. Er steht lange ausserhalb des bürgerlichen Bannkreises.

Anders, ganz anders Sudermann! Er ist nicht nur klarer als Hauptmann, er ist auch klarer als Ibsen, vielleicht weil er dessen Konsequenz nicht hat. In Sudermanns Dichter-Welt ist etwas Ruhendes, in sich selbst Zurücklaufendes. Er kennt die weiten, unendlichen Perspektiven Ibsens nicht, aber er kennt auch nicht dessen vertrackte, in sich selbst verbissene Schlüsse.

* * *

Sudermann steht also weder bereits ausserhalb des Bodens der alten bürgerlichen Gesellschaft wie Hauptmann, noch sucht er ihn zu unterwühlen wie Ibsen. Und gleichwohl ist er nicht ihr Verteidiger. Er ist gegen sie in ihrer heutigen Gestalt wie jene Beiden, er heisst sie nicht gut, er kennt ihre Schwächen wie Einer, und er ist kein leichtgläubiger Optimist. Er ist vom Zuge der Zeit erfasst, ohne sich von ihr ganz hinreissen zu lassen. Er bedeutet einen mächtigen Fortschritt gegenüber dem, was bisher oben auf gewesen; er ist gemässigt gegenüber den modernen Stürmern, und darin eben beruht sein Erfolg.

Die Triebfeder Ibsens ist der Wahrheitsfanatismus, sein logischer Ferozismus — darin gleicht er unserem Hebbel, unserem Kleist und Lessing. Dieser Fanatismus treibt ihn von Extrem zu Extrem. Er wurzelt in dieser Gesellschaft. Er geht auf ihre Voraussetzungen ein, und er folgert aus diesen Voraussetzungen ihren Untergang. Ein gegebenes Wenn kann ihn fürchterlich machen (z. B. wo er die moderne Ehe aus ihren alten Wenns entwickelt, in der „Nora“ und den „Gespenstern“, oder wo er den Liberalismus zu Ende denkt, im „Volksfeind“, am konsequentesten ist er in allen diesen Dingen in seinem philosophischen Schauspiel „Brand“).

Die Triebfeder Sudermanns ist seine Ehrlichkeit. Ibsen ist zuweilen blos logisch und gar nicht immer ehrlich. Und diese Ehrlichkeit hat Sudermanns Stellung bedingt. Daher jener moralisierende Ton, jene republikanische Strenge in seinen Dichtungen, und zuweilen sogar ein Stück Ungerechtigkeit.

Ich weiss nicht, wer schon einmal den Vergleich zwischen Sudermann und Augier angewendet hat. Er ist in der That frappant. Wie dieser steht Sudermann ganz auf dem Boden der Gesellschaft und geht keinen Schritt über sie hinaus, ohne gleichwohl auch nur im Geringsten von seiner Strenge gegen sie zu lassen. Er zeigt sie in ihrer ganzen Verderbtheit, aber er hält sie nicht für den Untergang bestimmt. Sein Glaube an ein Besserwerden ist nicht zu gross. Aber er kennt ein Ideal: die Entsagung. Sie ist die Tugend seiner Helden. Auf ein Glück verzichten, das man nur der Lüge verdanken müsste! Allen Genüssen entsagen, auf die man kein Recht mehr hat! Keinen leichtsinnigen Hoffnungen sich hingeben auf irgend eine Zukunft, weder die eigene noch die der Gesellschaft oder der Menschheit! Für ihn giebt es nur eine Zuflucht: die Einsamkeit, die Busse und die Arbeit in der Einsamkeit.

Auch Ibsen liebt bekanntlich die Einsamkeit. Aber es ist die Einsamkeit, die eine grosse Individualität aufsucht, die sich unter der Kleinlichkeit der Menschen und Verhältnisse bedrückt fühlt, — und es ist die Einsamkeit des Wartenden, des Hoffenden, kühnen Träumen und Zukunftsgedanken Dahingegebenen, es ist die Einsamkeit, wie sie die Frau liebt, die neues Leben in sich keimen fühlt.

Die Einsamkeit, die Sudermann liebt, ist die Einsamkeit der Resignation. Das individuelle Glück, das seine Helden sich träumen, ist so bescheiden. Sie könnten es auch geniessen, aber sie sind so kitzlich vor Pflichtgefühl, dass sie sich auch dieses kleinste

Glück gar nicht gönnen. Sie geben sich auch zu keiner Freude das Recht. Es lebt ein Stück zarten Stoizismus in ihnen. Hierfür ist mir die kleine Episode von der Flöte in der „Frau Sorge“ von je so recht charakteristisch gewesen. Es liegt so viel Ernst und Traurigkeit über der Gestalt des Helden Paul in diesem Roman. Ihn fragt seine Jugendfreundin einmal, als er noch ein Knabe ist, weshalb er denn immer so ernst sei: „Ich habe so viel zu denken!“ „Woran hast Du denn so viel zu denken?“ Ja, das weiss er natürlich nicht.

Nur, weil er die Sorgen und die Verantwortlichkeit seiner ganzen Familie zu übernehmen sich verpflichtet fühlt, denn er ist mit tausend zarten Fäden an diese Familie geknüpft. Aber er kennt alle ihre Sünden und Schwächen. Nichts und nie revolutioniert in ihm etwas gegen diese Familie, wie bei Hauptmann, gegen die Gesellschaft, wie bei Ibsen; es ist überhaupt nichts von einem Rebellen in Sudermann.

Fast alle Modernen haben nach einer Richtung hin einen sehr verwandten Zug. Vergleicht man die Elternpaare und ihr Verhältnis zu ihren Söhnen bei Sudermann, Hauptmann und Holz, so wird man finden, dass sie sich fast zum Verwechseln ähnlich sehen. Der verlumpte, alles ins Elend reissende Vater, die sanfte, gute aber schwache Mutter, der Kampf der Söhne gegen das ihnen von ihren Vätern aufgepackte Schicksal. In „Frau Sorge“ und im „Katzensteg“, im „Friedensfest“ und in der „Familie Selicke“ gleicht sich das aufs Haar. Während aber bei den Naturalisten nun die Söhne sich loszureissen versuchen und gegen ihre Familie rebellieren und zuweilen ihrer Empörung gegen ihre p. p. ehrenwerten Herren Väter in fürchterlichen Anklagen Luft machen (am fürchterlichsten in Ibsens „Gespenstern“), haben die Sudermann'schen Helden nur einen Wunsch: Gutmachen, was von ihren Eltern und ihrer Umgebung gesündigt

ist. Alles auf sich nehmen, still dulden, auch wenn das Herz blutet, sühnen!

Deshalb ist auch der Vorwurf so ungerecht, Sudermann wäre ein Kompromiss-Dichter. Nie wird ein Kompromiss leichtsinnig bei ihm geschlossen. Es sind die Kompromisse von Märtyrern, die das Kreuz auf sich nehmen, und indem sie dies thun, alles wieder herzustellen hoffen.

* * *

In seiner Auffassung des Verhältnisses der heutigen Jugend zu ihren Eltern ist Sudermann durchaus modern. Gerade hier verrät sich der negative Zug aller Modernen. Auch Sudermanns Söhne sind belastet, wenn auch nicht gerade körperlich, so doch moralisch, schuldbelastet. Wie denn überhaupt der Moralismus bei ihm den Realismus ersetzt oder wenigstens bedingt. Sudermann ist Realist, weil er Moralist ist. Weil er eine grundehrliche Natur ist, deshalb schildert er unerbittlich den Trug der modernen Gesellschaft.

So stellt sich ein Gesellschaftsgemälde bei ihm dar. Mitten hinein in diese modernen Verhältnisse tritt plötzlich eine Person, die durch irgend welchen Zufall aus der Ferne hereinkommt, noch ganz unbefleckt von dem Kultur-Sodom, ein braver ehrlicher Kerl, etwas beschränkt, aber grad' und wahrhaftig. Vor seinen Blicken rollt sich nun das Bild allmählich auf, rückwärtsgreifend und zurückmotivierend. Diese Art der Technik hat Sudermann in seinen Dramen mit allen Modernen gemein. Der Moralist Robert Heinicke und Professor Riemann ist bei Hauptmann der Agitator Loth, bei Ibsen der Reformator Stockmann und Brand. Es ist in milderer Form die Technik der „Gespenster“ und aller Tragiker, deren Hauptmotiv die moralische Rechtfertigung ist. In der „Ehre“ ist das, wenn auch etwas roh, so doch ganz richtig aufgefasst. Hier ist Robert ein dramatischer Charakter, weil er als Rechenschaftsforderer

durch das Stück geht und alles in dramatischer Bewegung zu halten weiss. In „Sodoms Ende“ hingegen, dem sonst in allen Stücken so viel feineren und tieferen Drama, kommt dadurch eine Halbheit hinein, dass der Held und jener Moralist zwei verschiedene und entgegengesetzte Personen sind. Willy Jannikow verliert unter der moralischen Beurteilung und Abkanzelung Riemanns alles Tragische. Hier arbeitet sich Sudermann eben selbst entgegen, so mächtig ist bei ihm der moralische Tik; denn sein ursprünglicher Plan war, zu zeigen, wie ein nicht starker Charakter in dieser Gesellschaft werden, wie er in dieser Atmosphäre versumpfen musste. Und in dieser Versumpfung läge gleichzeitig rückwirkend eine furchtbare Anklage gegen den Sumpfboden. Dadurch, dass aber Willy durch den moralischen Repräsentanten des Stücks zum dummen Jungen und verbummelten Studenten gestempelt wird, verliert das Drama von seiner ursprünglich tiefer gefassten lyrischen Bedeutung, und der Dolch der Anklage stumpft sich ab, weil es wirklich für die Adahs kein Meisterstück war, diesen Willy, wie wir ihn jetzt mit den Augen Riemanns sehen, zu verderben.

Und das geht noch sehr viel weiter. Willy gehört zur litterarischen Familie Oswalds. Als Mensch ein Dekadent, verkommen. Ein solcher Dekadent kann nach zwei Richtungen eine grosse Bedeutung in einer modernen Dichtung haben und tiefere Wirkungen ausüben; entweder als das leibhaftig gewordene Schuldbewusstsein einer entarteten Gesellschaft, wie eben im grossen Stil Ibsens Oswald, wie Zolas Coupeau, wie in schwächerer Gestalt etwa Julius Harts Franz im „Sumpf“, oder in einem solchen Dekadenten kann sich ein neuer Menschheitstypus ankündigen, wie z. B. in Göthes „Werther“ oder unter den modernen Deutschen, allerdings mehr ahnungsweise und divinatorisch als bewusst und thatsächlich dargestellt in Herrmann Bahrs „Guter Schule“.

Zu Beidem lag in diesem Willy Jannikow der Stoff. Es ist für mich die wichtigste Figur in allen Werken Sudermanns, denn sie beweist die obigen Ausführungen. In diesem Willy dämmert ein neues Werden in Sudermann auf. Aber da trat der Moralist und Sittenprediger in ihm dazwischen und verrichtete und missdeutete das Dämonisch-Chaotische dieser Gestalt. Ich möchte sagen, hier wird der Dichter sich selber nicht gerecht. Er steht seiner eigenen Figur etwas philisterhaft gegenüber; es passierte ihm, was Dostojewsky passierte, als er den Schluss seines Roskolnikow dichtete. Mit dem so unendlich nüchternen und beleidigenden: „Verbummelt bist Du!“ nimmt er seinem Helden alle Notwendigkeit eines Dekadenten, die Notwendigkeit durch die Verschuldung des Milieus (wie bei Ibsen, Zola und ihren Nachfolgern) und er nimmt ihm jede innere Notwendigkeit, die aus dem Losgetrenntsein aus dem Milieu resultiert.

So wie der Janikow jetzt ist, ist er eine Zwittergestalt, die eben als eine Folge von Sudermanns ganz eigentümlichem Verhältnis zur bürgerlichen Gesellschaft zu erklären ist.

Ich habe noch ein zweites Beispiel, durch das sich meine Darlegungen beweisen lassen.

Im „Katzensteg“ wird im ersten Teile ganz konsequent durchgeführt, wie ein tüchtiger junger Mensch durch das Verschulden seines Vaters in immer grösseres Missgeschick gerät. Hier spielt sogar etwas von der alten Schicksalstragödie mit einem leisen Anflug moderner Auffassung nach Ibsen hinein. Das ganze Familien-Unglück stammt von der Grossmutter, der dämonisch-schönen Polin, deren Bild wie ein verhängnisvolles Wahrzeichen in der alten Burg hängt und wie zum Zeichen, dass alle Schuld ausgelöst ist, gegen den Schluss hin von der Wand herunterfällt. Bei dieser Auffassung einer väterlichen Schuld bleibt der Dichter aber nicht stehen. Nicht genug, dass der

Held in pietätvoller Ergebung alles erduldet, ohne den geringsten Groll, mehr und mehr bemächtigt sich seiner das Mitleid mit seinem alten, selbst viel gequälten und verbitterten Vater. Ein sanft verklärender Schein legt sich mählich über diesen und seine That. In der ganzen Komposition verschiebt sich nun der Roman. Seine ursprüngliche Tendenz ist abgeschwächt und abgestumpft. Der Grund hierfür liegt wieder in Sudermanns Stellung zur Gesellschaft, in seiner milden versöhnlichen Stimmung gegen die Alten, die die Ibsen, Hauptmann u. s. w. nicht mehr kennen, und die die Übrigen nicht zu kennen brauchten.

* * *

Am nächsten verwandt ist Sudermann in seiner Weltanschauung vielleicht noch mit Ludwig Fulda. Aber man vergleiche nur dessen Dramen in ihrer Tendenz mit seinen Werken. Bei Fulda sind es nämlich die protzenhaften Jungen, welche das ganze Unglück gebracht haben. Eigentlich steht es sehr gut in der Welt und lässt sich alles noch vortrefflich lösen, wenn nur die paar räudigen Schafe aus der Herde vertrieben sind! So im „Verlorenen Paradiese“, so in der „Sklavin“. Zum Schlusse dieser Dramen stehen wir wieder, wo wir am Beginn standen. Es waren nur ein paar traurige Episoden. Die Wolken sind verflogen, und wenn sie es noch nicht ganz sind, so werden sie es doch bald sein. Und alles ist wieder gut, die Sonne scheint, und es ist nie Herbst und Winter gewesen.

Diese beruhigte und kampflos ausgeglichene Stimmung kennt Sudermann nicht mehr. In „Sodoms Ende“ weht wirklich ein tragischer Hauch wie von untergehenden Welten, in der „Ehre“ ist ein wirklicher Kampf heraufbeschworen, der, wenn auch beigelegt, doch nicht erledigt ist. Im Grunde ist Sudermann weit tiefer aufgewühlt. Seine gerade Ehrlichkeit führt ihn eben überall weiter und seine innere Abgeschiedenheit,

seine einsame Trauer, seine pietätvolle Resignation, die haben in ihm jene tragische Stimmung erzeugt und begünstigt, welche über allen seinen Werken ausgebreitet liegt.

So kommt es auch, dass Sudermann eine weit reinere tragische Stimmung hervorzurufen versteht, als E. von Wildenbruch, der doch ein viel ursprünglicherer Tragiker ist. Wildenbruch ist etwas wie ein Atavismus der deutschen Tragödie, denn es ist die Tragik verrauschter Zeiten, die er uns darstellt. Gleichwohl hat Wildenbruch, sehen wir von seinem Chauvinismus ab, manchen Berührungspunkt mit Sudermann. Unter den heutigen Dichtern stehen Sudermann, Fulda, Wildenbruch, Wolzogen und Roberts ungefähr auf gleicher Ebene. Aber auf dieser Ebene ist Sudermann der am meisten vorgeschobene Posten.

Sudermann bedeutet die Rehabilitation des bürgerlichen Typus; sein Drama die letzte Blüte des bürgerlichen Schauspiels. Es ist die Zucht des Bürgers an sich selbst durch das Mittel des Verzichts auf die gesellschaftlichen Freuden. Sein Stil hat etwas von jener blanken Glätte und Elastizität, wie sie der Körper besitzt nach einem stählenden Bade in schneidend kalter Flut.

Der Dichter der „Frau Sorge“ ist viel mehr Pessimist als die naturalistischen Pessimisten. Etwas wie die Trauer einer Herbstlandschaft liegt über seinen Dichtungen, jene trostlose Trauer, die keinen Gedanken an neue Lenze aufkommen lässt. —

Einer einsamen Insel, fern im Weltmeere liegend, gleicht Sudermanns Dichtung, leis erschauernd vor den fernsten Stürmen und tiefsten Wogen, und doch scheinbar in klarstem Frieden schimmernd, unter den bleichen Strahlen der September-Sonne, aber in sich selbst geschlossen und fertig, in stolzer Resignation. —

* * *

Durch die neuen Werke, die Sudermann seit 1891 herausgab, ist seine litterarische Stellung nicht verrückt. Ob eine neue Epoche des Stils, der Technik und der Charakteristik in seiner Dichtung eingeleitet ist, erscheint mir einstweilen noch zweifelhaft, und gar nicht vermag ich in der „Schmetterlingsschlacht“ den Anfang des neuen Lustspiels zu sehen. Sudermann ackert auf einem unfruchtbaren Boden, und seine letzten Dramen besonders haben die Anzeichen der Erschöpfung. „Die Heimat“, das einzige Werk von nachhaltigem Erfolge, ist ein grosser Palast der Trivialität, in dem sich ein ganz philiströses Kätzchen als Löwin aufführt. „Die Schmetterlingsschlacht“ ist ein Werk des dramatischen Stillstandes, eine Uhr, der das Uhrwerk der Handlung herausgenommen ist. Um Sudermann gerecht zu beurteilen, muss man nicht von seinen Dramen, sondern von seinen Romanen und Novellen ausgehen, in denen er feiner, tiefer und vor allem mehr Dichter ist. Die ganze Feinheit, ja Zartheit seines Herzens findet sich allein in seinen belletristischen Werken. Was hier an Flammen und Flämmchen der Liebe, der Zärtlichkeit, der Gerechtigkeit glüht, das kann in ihm nicht ganz erloschen sein. Absichtlich, scheint es, hat der Dichter seine späteren Schöpfungen diesen wärmenden und belebenden Feuern entrückt, deshalb blieben sie leblos und kalt. Aus solchen Entfernungen der Geschöpfe vom schöpferischen Boden, in der Seele des Dichters, lassen sich ja viele Missgeburten der Litteratur erklären. Die Frage ihrer Zukunft ist immer, ob die Dichter den Weg zu sich noch einmal zurückfinden.



II.

Hundert Jahre Deutscher Zeitgeist.





1. Bürger und Schiller.

Auch ein Sekulär-Artikel.

(1894.)

Die allgemeine Berühmtheit eines Dichters oder Schriftstellers — d. h. wenn er so berühmt ist, dass er sich in jeder Familie und in der kleinsten Bibliothek befindet, also wenn er ein Klassiker ist — hat zur Folge, dass seine Gedanken, seine Tendenzen und seine Urteile sterilisiert werden. Jeder kennt sie von Jugend an, und nur wenige behalten einem Klassiker gegenüber ihre Freiheit, und gar sehr wenige wissen sich im gegebenen Falle von ihm völlig zu emanzipieren. In den Werken unserer Klassiker, zumal wenn sie kritisch thätig waren, reflektieren gleichsam die Zeitgenossen mit, und sie werden von der Zentralsonne dieses Meisters schliesslich allein beschienen. Am Ende wissen wir diesen von gar keiner Seite mehr beizukommen, und sie scheinen ohne diese Sonne in Dunkelheit versinken zu müssen. Das ist natürlich und zum Teil auch ganz gut so. Wie viele Dichter und Schriftsteller, die heute jedes Schulkind aus seinem Lessing, Goethe und Schiller kennt, wären sonst kaum von den gelehrtesten Litteraturhistorikern gekannt! Sie sind nur in diesen aufbewahrt, wie eine Mücke oder ein Skelett in einer Eisscholle aus verflossenen Erdperioden. Und

unsere Litteraturgeschichte würde sicherlich noch eintöniger werden, wenn nicht durch diese Mücken und Skelette die Erinnerung an ein lebendiges Schriftstellerdasein auch unserer Klassiker wachgerufen und erhalten würde, sogar in breiteren Kreisen, die am liebsten ihre Dichter und Philosophen auf ein übermenschliches Piedestal gehoben sehen möchten. Nämlich hier genieren sie den Philister nicht mehr.

Aber das hat auch seine Kehrseite. Nämlich Klassiker können irren; ja mehr, Klassiker sind am Ende eben Menschen gewesen, die auch hassen und neiden und gründlich missverstehen konnten. Und selbst unsere orthodoxesten Litteraturhistoriker und Ästhetiker werden nicht alles unterschreiben, was Lessing und Goethe und Schiller über andere Dichter, besonders ihre Zeitgenossen, geurteilt haben. Über vieles ist man längst auch in diesen Kreisen einfach zur Tagesordnung übergegangen. Aber was ist damit eigentlich dem grossen Publikum geholfen? Was den zu kurz gekommenen Dichtern und Künstlern? Denn die Sache stellt sich so: Der Schiller und der Goethe und der Lessing ist in jedem Hause. Sie kennt und liest jeder. Die anderen aber und ihre Verteidiger sind nur Wenigen bekannt. Jeder Schulknabe kennt z. B. die Schiller'sche Rezension über die Bürger'sche Gedichtausgabe von 1789, während die herrliche, durchaus kritische Schrift August Wilhelm Schlegels über Bürger nur in exklusiven Kreisen gekannt und in noch wenigern gewürdigt wird.

Hier stellt sich die Sache noch schlimmer. Während es sich in andern Fällen meist um Dichter handelt, die heute ziemlich unbekannt sind, und an denen auch so viel nicht liegt, handelt es sich hier um einen ausserordentlich populären Sänger, der sogar, wie Hoffmann von Fallersleben einmal gezeigt hat, weit populärer ist, als man glaubt, weil er in den Volksgesängen prozentualiter

ganz besonders stark vertreten ist; und an dessen richtiger Würdigung ungemein viel gelegen ist.

Aber vor allem, von Schillers Urteil, das, gerade herausgesagt, zum ungerechtesten, unverständigsten und lieblosesten gehört, was je ein Dichter über den andern gefällt, hat man sich noch gar nicht emanzipiert. Von Goethes falschen und subjektiven Urteilen musste man sehr bald frei kommen, weil Goethe auch als Kritiker ein Lyriker war. Er ist zu subjektiv, widerspricht sich zu oft und hatte einen viel zu vornehmen Geschmack, als dass eine Gefahr gleicher Befangenheit durch ihn in grösseren Kreisen zu befürchten war. Schiller war einheitlicher. Er besprach alles unter einem bestimmten noch heute geltenden Gesichtspunkte. Sein hochgeschraubter, im Grunde doch rein formaler Idealismus, war ein Jahrhundert lang das Feldgeschrei der deutschen Ästhetik, und da er ein strenger Logiker war, musste man auch seine Konsequenzen mit in Kauf nehmen. Und infolge dessen ist es nicht zu verwundern, dass Schillers Urteile bis zur Starrköpfigkeit verteidigt werden.

Sein Verhältnis zu Bürger ist heute nicht nur aktuell, weil gerade Bürgers 100. Todestag gefeiert wird. Es ist es noch in ganz anderm Sinne. Wir haben hier als Prototyp den ersten grossen Kampf zwischen Idealismus und Realismus, der paradigmatisch geworden ist, einmal weil im Grossen zwischen zwei Grossen, ein Schauspiel sich abspielt, das heute im Kleinen zwischen Kleinen sich wiederholt und weil wir zweitens thatsächlich trotz Heine und Wagner und Ibsen über diesen Gegensatz noch gar nicht hinweg gekommen sind. Bürger kann nicht darüber hinweg, das beweist seine Ohnmacht gegen die Schiller'sche Kritik; Schiller konnte darüber nicht hinwegkommen, weil er von ihm ausging und sich selbst hätte verleugnen müssen, überdies viel zu tief in den Netzen

der Kantischen Philosophie verstrickt war, dessen „Kritik der Urteilskraft“ Schiller seine ästhetischen Kategorieen entnahm. Und dass man bis heute noch nicht darüber hinwegkam, beweist einmal, dass dieser ganze Kampf und Gegensatz noch einmal platt getreten werden konnte, und zweitens die Thatsache, dass man den wenigen Naturen, die darüber hinaus waren, im Grunde gar kein Verständnis entgegenbrachte.

Schiller, und mit ihm die ganze idealistische Ästhetik, ahnte gar nicht, dass ein Idealismus ohne Psychologie die leerste Begriffsspielerei werden muss. Man war förmlich geblendet durch diesen Idealismus, man war gar nicht mehr in der Lage, die Voraussetzungen aller Poesie und ganz besonders auch der Volkspoesie zu erkennen. Man spricht es zwar heute noch zuweilen Schiller nach, aber man weiss es im Grunde doch besser, dass es falsch ist und auf einer völligen Unkenntnis aller dichterischen Psychologie beruht, wenn er sagt: „Nur die heitere, die ruhige Seele gebiert das Vollkommene. Kampf mit äusseren Sorgen und Hypochondrie, welche überhaupt jede Geisteskraft lähmen, dürfen am allerwenigsten das Gemüt des Dichters belasten, das sich von der Gegenwart loswickeln und frei und kühn in die Welt der Ideale emporschweben soll. Wenn es noch so sehr in seinem Busen stürmt, so müsste Sonnenklarheit seine Stirne umfliessen“. Dichter- und Künstlerbiographieen belehren uns leider vom Gegenteil. Und ausserdem ist es thöricht, die „Vollkommenheit“, die ja zunächst ein ganz leerer Begriff und ein unerfülltes Ideal ist, als Massstab einer Kritik zu nehmen. Den Vorwurf aber, dass Bürgers Lyrik „Gelegenheitsdichtung“ wäre, pflegt man heute, da Goethe seine Lyrik als Gelegenheitsdichtung bezeichnet hat, gerade auch nicht mehr als Schmach zu empfinden.

Nun stellt sich für Bürger heute die Situation so: im allgemeinen unterschreibt man natürlich Schillers

hartes Urteil nicht mehr. Die Arbeiten der Romantiker über Volkslitteratur sind auch nicht spurlos vorübergegangen. Im Grunde, darüber wollen wir uns doch klar werden, spricht Schiller in diesem Punkte nur gebildeter und philosophischer aus, was Nicolai auch gedacht hat. Von naiver Volkslitteratur verstand Schiller so wenig, dass er sich erst künstlich ihre Existenzberechtigung zurechtlegen musste. Dass gerade er der populärste aller Dichter geworden ist, beweist, wie wenig sich die Begriffe des naiv Volkstümlichen und der Popularität decken. — Schillers Rezension musste also mannigfaltig modifiziert werden.

Aber in der Hauptsache wich man nicht einen Finger breit von ihr ab. Worauf es ankam, wagte niemand auszusprechen, nämlich, dass Schiller den Bürger nicht verstand. Und niemand zweifelt an der Wahrheit und Fürtrefflichkeit dieser Definition der dichterischen Technik, die doch schon durch die Existenz Goethes allein Lügen gestraft wird: „Eine notwendige Operation des Dichters ist Idealisierung seines Gegenstandes, ohne welche er aufhört, seinen Namen zu verdienen. Ihm kommt es zu . . . . . das Individuelle und Lokale zum Allgemeinen zu erheben“. Welch' wunderlicher Kontrast, der gerade heute dadurch entsteht, dass dieser Satz am krampfhaftesten von denen verteidigt wird, die auch am meisten Geschrei von der nationalen Poesie machen! Einen deutscheren Dichter aber als Bürger kann man doch nicht leicht finden, deutsch in seinen Stoffen, deutsch in seinem Fühlen und Denken. Aber das ist ja ein ewiges Kriterium des Philisters. Der Philister braucht Ideale, um seine Kleinheit zu decken. Die — andern sollen Götter sein. Beim Gott beginnt ja für den Philister überhaupt erst der Dichter. Und süss ist sein Glaube, dass die Klassiker Götter gewesen sind. Ein junges Mädchen, Sprössling einer höheren Töchterschule, sagte mir einmal, auf der Schule und lange nachher hätte sie sich nie vorstellen

können, dass auch Goethe und Schiller und Beethoven und die andern Klassiker wie die übrigen Menschenkinder gegessen und getrunken und geliebt hätten. Furchtbar enttäuscht und um allen Nimbus gebracht sei sie gewesen, als sie einmal ein paar Briefe von ihren Göttern in die Hand bekam, in denen allerlei cynische Bemerkungen von der Notdurft des Lebens standen, ja sogar von ganz gemeinem Golde sei die Rede gewesen. Wenn am Ende Dichter auch nur Menschen seien . . .!

Und der arme Bürger war ein Mensch und konnte seine Menschheit nicht verleugnen. Er war gross und aufrichtig genug, sich nicht zum Gotte heraufzuschwindeln. Mit seltener Offenheit liegt seine ungezügelte, aber herrliche Natur vor uns. Er ist keine schmutzige Natur, wie Moralprotzen von ihm gesagt haben. Aber er war wie ein aufgewühltes Meer, in das oft tage- und wochenlang kein Sonnenstrahl hineindrang, aber in dessen schätzereichen und fast goldreinen Grund man immerwährend, und je mehr es aufgepeitscht war, um so mehr hineinschauen konnte. Wie edel und gross dieses Dichterherz gewesen, erkennt man, wenn man sieht, wie wenig selbst der Ekel widriger Verhältnisse es berühren konnte. Seine Verteidigung, die er seinen Anklägern entgegenzusetzen hat, ist immer nur diese einfache und immer einzig berechtigte: Ihr fühlt nicht, was ich fühle und könnt mich deshalb nicht richten. „Rümpften Tausend auch die Nasen . . . Tausend sind nicht ich!“ Er weiss sich anders wie die andern, und dass er nicht unter ihren Gesetzen steht, und was man heute zwar auch immerwährend behauptet, aber doch nicht weiss, dass man jede Erscheinung auf ihre Individualität hin erkennen, und dass man niemanden verurteilen soll, den man nicht versteht. Bürger teilt das Schicksal der Lenz und Klinger, der Grabbe und Hoffmann und Heine. Den Deutschen ist er nicht moralisch genug, folglich nicht Künstler, kein Echter, kein Grosser. Denn in Deutschland

ist die Moral das rechtfertigende Mittel für die Kunst. Eigentlich möchte man nicht viel von ihr wissen: soll sie denn einmal sein, so muss sie moralisch auftreten. Ein deutscher Künstler soll ein Popanz sein: ein Gott und ein Priester und ein Erzieher, was, nebenbei bemerkt, für die deutschen Lehrer und Pastoren gar nicht schmeichelhaft ist. Vor allem aber will der Deutsche von seinen Künstlern immer erzogen werden. Auch hierfür hat Schiller den Ton angegeben. Der Deutsche jubelt, wenn er folgende Stelle in der Rezension findet: „Im stillschweigenden Einverständnis mit den Vortrefflichsten seiner Zeit, würde er die Herzen des Volkes an ihrer reichsten und bildsamsten Seite fassen, durch das geübte Schönheitsgefühl den sittlichen Trieben eine Nachhilfe geben und das Leidenschaftsbedürfnis, das der Alltagspoet so geistlos und oft so schädlich befriedigt, für die Reinigung der Leidenschaft nützen. Als der aufgeklärte, verfeinerte Wortführer der Volksgefühle würde er dem hervorströmenden, Sprache suchenden Affekt der Liebe, der Freude, der Andacht, der Traurigkeit, der Hoffnung u. a. mehr einen reineren und geistreicheren Text unterlegen; er würde, indem er ihnen den Ausdruck lieh, sich zum Herrn dieser Affekte machen (??) und ihren rohen, gehaltlosen, oft tierischen Ausbruch noch auf den Lippen des Volks veredeln. Selbst die erhabenste Philosophie des Lebens würde ein solcher Dichter in die einfachen Gefühle der Natur auflösen, die Resultate des mühsamsten Forschens der Einbildungskraft überliefern und die Geheimnisse des Denkers in leicht zu entziffernder Bildersprache dem Kindersinn zu erraten geben“ u. s. w. Schiller übersieht hierbei nur eine Kleinigkeit, dass der Dichter, indem er dies thut, sich an ein ganz anderes Publikum wendet. Gerade als Erziehungselement ist ein Bürger weit wichtiger als irgend ein geläuterter, idealistischer Dichter, eben weil er dem Volke so nahe steht und zum Teil seine Sprache

redet. Es giebt weniges, das so aus dem Herzen des deutschen Volkes herausgedichtet ist, wie die „Lenore". Der Dichter, der ein Volk erziehen will, darf sich nicht zu ihm herablassen. Der ganz ideale, geklärte, vom Volke durch eine Scheidewand getrennte Dichter kann reizvoller und grösser wirken, aber er wird es doch nur als ausserweltliche Erscheinung, ohne eine Spur zu hinterlassen. —

Am wenigsten verzeiht und versteht Schiller die gewiss nicht makellose, aber prächtige Liebeslyrik Bürgers, die weder unkeusch noch gemeinsinnlich ist, die schon durch ihren hohen formalen Reiz, ihre blühende Phantasie, ihre männlich-erotische Liebenswürdigkeit und ihren lebendigen fast modernen Empfindungsreichtum über alle Gemeinheit hoch erhaben ist, und die eine fast noch gar nicht begriffene Bedeutung für die Entwicklung der modernen Lyrik gehabt hat. An Rhythmik, Melodik, Intimität der Stimmung und Seelenmalerei und an Feinheit der Technik stehen einzelne Lieder fast unerreicht da und mussten, ehe die Romantiker der deutschen Prosodik ihre Geschmeidigkeit gaben, fast wie Offenbarungen wirken. Schiller scheint hierfür kein Gefühl gehabt zu haben. Seltsam genug aber ist es immer und muss gemerkt werden, dass er, der sich in der Rhythmik mit Bürger gar nicht messen durfte, der nie eine so virtuose Behandlung des deutschen Verses heraus hatte wie Bürger, der ja im wild Leidenschaftlich-Dramatischen wie im Lyrisch-Weichen unerreichbar war, ihm sogar unechte Reime, „entstellende Bilder", „unnützen Wörterprunk" und „harte Verse" vorwerfen konnte. Es ist dumm, eine Kritik damit abthun zu wollen, dass man dem Kritiker zuruft, er solle es besser machen. Aber wenn ein Kollege den Kollegen kritisiert und so peinlich im Formalen ist, dann ist die Forderung wirklich nicht mehr so albern; und das Wort von denen, die

den Splitter im Auge der Andern sehen, tritt in sein Recht.

Was mich an dieser Rezension immer erbost, ist der moralische Hochmut Schillers, der fast nirgends so ungeschminkt hervortritt, als hier, jener hässliche kalte Stolz, der die Liebe tötet. Man braucht einen Bürger, man braucht seinen Nebenbuhler nicht zu lieben. Aber man kleide seinen Hass und Neid oder auch Ärger nicht in hochtönende Worte und in einen ästhetischen Schematismus. Man richte das Lebendige nicht nach dem kalten Gesetze. Und Bürger ist doch eine Persönlichkeit, der man nicht gleichgiltig gegenüber treten kann. Nie ist mir Schiller so klein vorgekommen als in dieser Kritik.

Der Fall Bürgers ist in vielen Stücken vorbildlich in der deutschen Litteratur geworden. In der Lenz- Grabbe- und Heine-Litteratur begegnet uns später dasselbe immer wieder, nur noch hässlicher. Auch hier wieder, dass Vertheidiger und Gegner doch im Grunde auf demselben Standpunkte stehen und sich nur gegenseitig absichtlich missverstehen, indem der Eine ableugnet, was der Andre behauptet, und dann der Zweite wieder behauptet, was der Erste abgeleugnet hat. Und das heisst dann litterarische oder ästhetische Polemik, auch Antikritik.

Daher kommt es auch, dass die Angegriffenen und Verketzerten oft nichts zur Verteidigung entgegenzusetzen haben, sich so tief getroffen fühlen und hinterher wirklich klein und läppisch werden. Dies Schauspiel, das nicht selten ist, straft den Satz Lügen, dass jeder eigene Charakter Recht hat. Gerade die volkstümlichsten Dichter, Shakespeare, Bürger, Kleist, Raimund verzehren sich vor Sehnsucht nach der olympischen Höhe der Ausgereiften, der Kunstpoeten, der klassischen Bildung. Es ist wie eine Sehnsucht nach dem Sonnenhaften, der Drang nach der höfischen

Bildung und Sitte, als Ziel ihres Strebens. Shakespeare scheint nur auf seine klassizistischen Epen und Gedichte stolz gewesen zu sein; Kleist hatte keinen heisseren Wunsch, als in Weimar anerkannt zu werden und keinen grösseren Dichterschmerz, als es nicht zu werden; Raimund hielt sich beschämt überwunden als Grillparzer auftrat, dem er, seine ganze Vergangenheit verleugnend, nachstreben wollte, ein Kampf, an dem er verblutete. Noch intimer können wir solches an lebenden Dichtern und Künstlern beobachten. Treten aber jene ihre eigenen Ideale gegen sie auf, werden sie von ihren selbstgewählten Meistern verleugnet, dann sinken sie, wie von unsichtbaren Sonnenpfeilen getroffen, zusammen. Geblendet, gedemütigt verlieren sie sich, indem sie sich in einen ungleichen Kampf einlassen und somit sich selbst aufgeben. Sie geberden sich dann zuweilen wie ungerecht Verurteilte, die das Verbrechen, um dessenwillen sie fälschlich bestraft wurden, noch nachträglich begehen und dann wirklich schuldig werden. Dies war das Schicksal Bürgers und Kleists und vieler deutscher Dichter, oft ohne dass sie oder andere ein Bewusstsein davon hatten.

Hätte Bürger heute wirklich eine Gemeinde von Freunden, die willens wäre, ihn aus den totbringenden Umarmungen der Schiller'schen Kritik zu befreien, dann hätte man längst eine billige volkstümliche Ausgabe herstellen lassen, der der Aufsatz von Schlegel vorgesetzt wäre. Nur so konnte allmählich ein wirksames Gegengewicht hergestellt und Deutschland einem seiner besten Sänger wieder gerecht werden. Es lohnte der Mühe, schon um des guten Beispiels willen.

2. Zur Psychologie Schillers.

Idealismus und Pessimismus.

(1890.)

Zu den naturalistischen Streitfragen unserer Tage gehört besonders auch der Pessimismus, der namentlich in Hinsicht auf Ibsen oft hin und her diskutiert wird. Ist Ibsen ein Pessimist oder ein Ideolog? so lautet der Streit. Aber ist dies überhaupt ein Streit? Sind denn Ideologie und Pessimismus Gegensätze? Nicht vielmehr Voraussetzungen, Bedingungen von einander? Wer ist denn Pessimist, wenn nicht der Ideolog! Man kann beinahe die Höhe der Ideologie nach der Tiefe des Pessimismus eines Dichters oder Denkers bemessen. Und auch eines Volkes. Weshalb ist das vor hundert Jahren idealischste Volk, die Deutschen, jetzt das pessimistischste? Weshalb folgt auf Schiller Schopenhauer? Weshalb wirft sich das eben noch Schiller-trunkene Volk jetzt auf Ibsen, seinen Gegenpart? Pessimismus ist umgekehrte Ideologie, die Enttäuschung und Verzweiflung des Ideologen, die zum Realismus bekehrte Ideologie. — So wie die Unterlage des Ibsen'schen Pessimismus seine grenzenlose Ideologie ist, wie in seinen pessimistischen Aeusserungen viel boshafte Selbst-Satire ist (z. B. die ganze Figur des Gregor Werle in der „Wildente"; Werle ist nicht Ibsen, er ist auch nicht der Gegenpart Ibsens, er ist der Ideolog Ibsen en caricature, er ist der jugendliche Ibsen, mit Rache, Bosheit und Schadenfreude geschaut vom alten Ibsen), so wie man also im Grunde der Ibsen'schen Weise den alten Schiller heraushört, so ertönen schon leise, ganz leise in Schillers so stolz einherbrausenden Melodieen einige Töne von Ibsen durch. Aber schade, als eben diese Töne sich so recht vernehmlich machen wollten, da starb Schiller. Die Litteratur-Psychologie wäre reicher und leichter zu erraten, wenn jeder Poet sein Leben bis zu Ende leben könnte. —

Der Grundton in Schiller ist der Idealismus. Aber welche Modulationen hat dieser Ton erfahren! Wie hat sich dieser Idealismus entwickelt? Oder hat er sich gar nicht entwickelt? Ist sich nicht Schiller in diesem einen Punkte ewig gleich geblieben? Ist der „Tell“ nicht noch in denselben holden Idealismus eingetaucht wie die „Räuber“? Ist dieser nicht eben nur heller und reiner, „abgeklärter“ geworden? Freilich ist er das; aber indem er es wurde, konnte auch mehr von der wirklichen Welt durch jene jetzt auch um so viel dünner gewordene idealistische Scheidewand hindurchdringen. Und jetzt verrät sich uns auch noch weit mehr. Die Nebel seh' ich verschwinden und nur an einigen ganz dicken Stellen scheint er undurchdringlich und unzerstörbar zu sein. Aber wie? War das vielleicht der eigentliche Todesgrund Schillers? Hatte etwa auch sein Idealismus die Schwindsucht weg? —

Seit Schiller Goethe näher trat, dominierte sein Idealismus nicht mehr; denn nun, und darauf hat meines Wissens noch Niemand hingewiesen, verschwinden die Ideologen, die Hutten und Posa, die blind idealistisch drauf losstürmenden Franz Moor und Fiesco als die führenden Helden aus dem Schiller'schen Drama: ihnen werden jetzt bescheidenere Plätze angewiesen. Was ging in Schiller vor, als er den Max Piccolomini, Mortimer, Melchthal an die zweite Stelle verwies? Dominieren diese in seinen Jugendstücken allein, tritt ihnen im „Don Karlos“ der Philipp (dieser erste Realist Schillers) entgegen, doch um ihnen schliesslich de facto das Feld zu räumen — denn selbst Philipp kommt gegen Posa nicht auf: Schiller glaubte noch an Posa und nicht an Philipp —, von nun an aber glaubt er nicht mehr an jene, sie werden ihm Reminiscenzen, an die er gerne denkt, süsse Erinnerungen, Oasen seines Geistes. Er kann sich den Glauben an ihre Existenz nicht mehr anders erhalten, als indem er sie in den Schatten stellt,

indem er es verhindert, dass das Tageslicht seiner Reflexion zu stark auf sie fällt! Und wie hat sich gleichwohl dieser Held so seltsam umgewandelt! In „Wallenstein“ leuchtet er nur noch wie ein heller Abendstern (und er war doch ehedem die glänzende Sonne, die alles Leben ausbrannte, etwa so wie noch Ibsens Brand!). In der „Maria Stuart“ ist er schon der thörichte, wahnwitzige Schwarmgeist (der Stern ist jetzt nur noch ein Komet, der sich in's Weltall verschweift!). Und thatsächlich hat er jetzt ausgeschwärmt und ausgeschweift. Eine eigentliche Idealisten-Natur hat Schiller nun nicht mehr geschaffen. In der „Jungfrau von Orleans“ hat sich der Schiller'sche Ideolog in ein sanftes träumerisches Mädchen gewandelt, halb Somnambule, halb Kind. Hier ist das Schiller'sche Ideal schon pathologisch zu nehmen! Und nun vollends der Tell mit seiner passiven Helden-Natur! Ist das noch Glauben an ein Ideal? Ist das nicht das Ideal in der Notwehr? Ein Held, der nicht handelt ohne Zwang, ein Held ohne freie Wahl im Handeln, ein Held ohne Glauben an ein freies Handeln, ist das überhaupt noch ein Held Schiller'schen Geblüts! Ist er nicht weit eher ein Philister? ein rechter Bourgeois-Held? —

Und damit hat die Geschichte des Schiller'schen Idealismus noch nicht ihr Ende. Wir begegnen seinem Helden noch einmal in seinem ganzen Glanze, — ganz Kraft, ganz Glaube, ganz Idealismus. Er heisst jetzt Demetrius; und dieser Idealist — er ist ein betrogener Betrüger. Ist das nicht ein bitterer Witz, den hier Schiller mit sich selber macht? War Schiller im Grunde seines Herzens vielleicht hier schon Pessimist? Redet vielleicht schon Ibsen aus diesem Demetrius eine Schiller'sche Sprache? Schade, ewig Schade, dass dieser Demetrius Torso blieb und nachher so vielen Philistern zur Vollendung überlassen werden musste, — Philistern, denen nicht nur das Schiller'sche Genie gebrach, sondern denen auch das Schiller'sche Erlebnis fehlte, um diese Tragödie des

enttäuschten, des blutig getäuschten Idealismus zu Ende zu dichten. Doch für uns bleibt auf alle Fälle hier eine fürchterliche Tragödie bestehen. Die Tragödie des Tragöden, die aber vielleicht bisher noch Niemand gelesen hat, zu lesen verstanden hat. Wie? Starb vielleicht Schiller an dieser Tragödie? Ist sein Herz gebrochen, weil er sein Ideal so hinschwinden sah? Hörte er vielleicht schon die unterirdischen Töne des pessimistischen Deutschland? War er nicht mehr Meister über diese Töne? war es ihm nicht mehr möglich, sie zu bannen? — Wer weiss? Aber er wollte jene Töne jedenfalls nicht mehr hören. Er hat gerade am Ende seines Lebens seinen idealistischen Stil zu seiner reinsten und höchsten Ausbildung gebracht; es war ein Zwang, den er sich selber anthat, er berauschte sich in seinen pathetischen Versen, aber was frommte es? Die Geschichte nahm ihren Weg. Am Ende seines Lebens stand der Schiller'sche Helden-Ideolog als Gauner vor seinen Augen; und dies bleibt bestehen! —

Und dann, was wurde aus Schillers Heros nach seinem Tode? Jetzt heisst er Homburg und jetzt ist er bereits Realist. Aber dieser Homburg ist krank, Somnambul wie Jeanne d'Arc, dieser Homburg spielt eine kläglich-schwache Figur gegenüber dem Kurfürsten; dieser Idealist beschränkt seinen Idealismus auf die Patria, er wird Patriot; am Ende verzweifelt und verhungert er und schiesst sich tot. Das ist das Ende des deutschen Idealismus. Aber nein, auch dies ist das Ende noch nicht! Er führt noch einige Zeit ein Schatten- und Gespenster-Dasein in der romantischen Schule. Sein grösster Totenbeschwörer hiess Wagner, und der war bekanntlich gründlicher Pessimist. Als dieser starb, verschwand die Fata Morgana und Ibsen zog in Deutschland ein.

Die Psychologie des Wagner'schen und Ibsen'schen Helden gäbe zwei weitere Kapitel über das Thema:

Idealismus und Pessimismus. Es lautet: Wie aus Siegfried Parzival ward und wie Siegurd, Hakon, Brand zu Peer Gynt, zu Oswald, zu Rosmer und schliesslich zu Solness wurden; oder wie Helden zu Priestern, Gaunern, Verrückten und Gefallenen wurden; oder endlich wie der Mann vor dem ewig Weiblichen die schmähliche Flucht ergriff. Der Held des modernen Lebens wie der modernen Kunst ist das Weib, und die Psychologie dieses Helden wäre das dritte und Schlusskapitel in der Geschichte des deutschen Idealismus. Man beachte, wie bei Schiller das Weib von der Verzweiflung in den „Räubern“ bis zur Passionstragik in der „Maria Stuart“ sich entfaltete, wie es wuchs vom schwärmenden Mädchen („Kabale und Liebe“) zur hoheitsvollen Königin (Don Karlos“), dann weiter zur treibenden Kraft („Wallenstein“), wie es an Raum, Kraft und Bedeutung gewann, bis es Heldin ward in dem Mädchen von Orleans. Nach Schiller dominiert es auf der ganzen Linie, in „Penthesilea“ kämpft es seinen grossen Geschlechterkampf, es steht jetzt vorwiegend im Mittelpunkt, Siegfried tritt zurück hinter Brunhild und Hjoerdis, bis er sich endlich verliert und die Rolle des verlorenen Schafs in der modernen Kultur spielt, ein Gegenstand des Mitleids, des Abscheus und der Verachtung.

Aber indem die Sonne der deutschen Idealität in das Weib verlegt wurde, wurde diese auch realisiert. Denn das Weib als die dem Manne, dem Schöpfer in der geistigen wie in der materiellen Welt, ewig fremde Erscheinung bedurfte der realen Motivierung für ihr Handeln und Empfinden. Mit dem Weibe, genau wie mit dem Intriguanten, zieht die Realität in die Litteratur ein. Das zeigt am besten die Geschichte der Schiller'schen Dramen. Wie das Weib in ihnen wuchs und wie sich der Intriguant in ihm festsetzte (Octavio Piccolomini), verflüchtete sich der Idealismus; oder vielmehr der Idealist verlor den Glauben und die Herrschaft über

sich, als er nicht mehr allein und seines Sieges gewiss war. Demetrius fällt auf das Wort eines Weibes. Die deutsche Litteratur in ihrem Verlauf ist eigentlich weiter nichts als die Geschichte dieses Falls.

---

3. Heinrich Heine und unsere Zeit.

(1890.)

1. Heine und die Moderne.

I.

Heine muss es selbst wohl am besten gewusst haben, dass irgend ein Etwas in seiner Persönlichkeit sei, das seine besten Freunde, seine begeisterten Anhänger nicht für die Dauer würden aushalten können. Gegen Heine als Mensch sprach sehr vieles. Er hatte mutwillig seine treuesten Freunde zu Widersachern gemacht; an ihm hatten noch alle Enttäuschungen erfahren. Selbst seine Feinde hatte er enttäuscht — das allergefährlichste Beginnen. Er verwundete, wo er geliebt wurde, er lachte höhnisch, wo er bewundert wurde. Was sollte man auf die Länge dazu sagen? Die wenigen, die ihm treu blieben, waren fast nur Privatpersonen, Menschen, die mit der Litteratur nichts zu thun hatten, und denen der Poet in Heine noch das allergleichgiltigste war. Und es gab vielleicht nur eine einzige Person, die ihn sein ganzes Leben lang geliebt hatte und niemals an ihm irre geworden war, und das war seine eigene Mutter.

Andere wurden später mit ihm versöhnt. Das Mitleiden mit dem kranken Poeten, dem Insassen der Matratzen-Gruft, hatte die feindseligen Empfindungen gegen den unseligen Spötter überwunden. Den Tönen, welche er noch ganz zuletzt im „Romancero“ anstimmte, konnte man am Ende sein Herz nicht mehr verschliessen. Das war echt; aber — und nun war auch der Ton gefunden, den man ihm selber gegenüber anzustimmen

hatte. Man erkannte und beklagte das reiche Leben in ihm, das sich selbst vergeudete, hier litt und sang ein Selbstzerstörer, ein begabter Unheiliger.

Als der Unreine unter den Reinen ist Heine nun einmal in die deutsche Litteratur eingezogen, als einer, dem man nicht über den Weg traut, den man am liebsten vom Parnass vertrieben hätte, wenn er nur nicht gar zu genial gewesen wäre!

II.

Die Litteratur über Heine hat sich nachgerade bis ins Unübersehbare aufgehäuft und ihn selbst beinahe erdrückt. Wer immer auch über ihn geschrieben hat, sah sich von vornherein verpflichtet, ihn entweder zu verdammen oder zu verteidigen.

Was warf man Heine von je vor? Er sei nicht Goethe, er sei auch nicht Uhland oder Eichendorff oder Mörike! Seine Poesie stehe nicht auf dem geheiligten Boden deutscher Poesie. Er sei im besten Falle ein Gallier! — Und wie verteidigte man ihn? Seine Poesie sei zwar gemäss seiner Zeit und seiner Individualität anders als diejenige Goethes, Uhlands oder Eichendorffs. Aber sie sei doch demselben Boden entwachsen, er sei jenen durchaus verwandt. Goethe und Heine, das war immer der Stolz seiner Verehrer und die Entrüstung seiner Gegner! Und in diesem Goethe und Heine scheint mir der Kardinalpunkt der gesamten Heine-Litteratur und zugleich auch der Kardinal-Fehler derselben zu liegen. Erst wenn der Schwerpunkt der Heine-Wissenschaft von dieser Stelle verrückt sein wird, erst dann wird es möglich sein, Heine als litterarische Totalität ganz zu verstehen und völlig zu würdigen.

Ich glaube schwerlich, dass diese Betrachtungsweise den Philister gerade versöhnlicher stimmen wird, ihn, den nur die Rechtfertigung der Gegenwart durch

die Vergangenheit versöhnt, ihn, der nie begreift, dass gerade in der Empörung gegen die Vergangenheit, in dem Sichemporheben über dieselbe die Grösse jeder neuen Zeit besteht. Die historische Betrachtungsweise hat keineswegs den absoluten Wert, den man ihr beilegt.

III.

Dass gegenwärtig wieder so viel Stimmung **gegen** Heine gemacht wird, versteht sich von hier aus leicht. Der sentimentale Heine, der einst das Entzücken aller mondscheinverklärten Herzen war, der romantische und noch dazu unecht-romantische Heine hat sich heute überlebt. Für die Liedchen der Waldvöglein haben wir (allen guten Genien sei es gedankt!) keine Ohren, für das stille Blühen der Waldblümlein keine Augen und für alle Art von Sentimentalität keine Zeit mehr.

Was blieb übrig? Der unhistorische Heine, der Empörer und Zerstörer, kurz der ganze Rest des unverstandenen Heine.

Gegen dieses Phänomen aber mussten wir uns wehren! Denn wir sind ein historisches Volk geworden, ein Volk, das mit Vorliebe in seiner Vergangenheit schwelgt und das vor allen Dingen in seiner Vergangenheit seine Rechtfertigung findet. Heine war nicht diese Rechtfertigung, weder in politischer noch in sozialer, weder in künstlerischer noch in religiöser und am allerwenigsten in psychologischer Hinsicht; — das ist nun einmal von allen zukünftigen Heine-Biographen und Heine-Forschern festzuhalten!

Ob Heine überhaupt keinen Glauben hatte und so ganz gott- und ideallos war, wie ihm jetzt seit mehr als zwei Menschenaltern unausgesetzt vorgeworfen wird, diese Frage wird erst von späteren Geschlechtern, die über derartige Probleme etwas tiefer nachgedacht haben werden, endgiltig auszumachen sein. Aber eines steht fest, dass Heine **nicht** den Glauben und die

Ideale seines Volkes hatte. Seine ganze Erscheinung, seine Abstammung, sein Gebaren stand in striktem Widerspruche zu dem, was bisher als recht und heilig galt. Über diesen Widerspruch konnte nur der unechte Heine, konnte nur das Fascinierende seines Geistes hinwegtäuschen. Der echte Heine hingegen, der zukünftig eines der interessantesten Probleme für Litteratur-Psychologen bieten wird, und über den das letzte Wort noch nicht gesprochen ist — heute weniger denn je —*) dieser echte Heine ist jedenfalls nicht nach dem Geschmacke der gegenwärtigen Generation, wie sich bei der Denkmal-Affaire so eklatant gezeigt hat.

Nun hat aber jedes Volk und jede Zeit das Recht, ihren Geschmack und ihren Willen zur Geltung zu bringen und alles Feindliche und Widerwärtige zu bekämpfen, selbst zu vernichten. Genug, wenn dieser Kampf nur ehrlich, wenn er kraftvoll geführt wird!

Schauen wir diesem Kampfe ein paar Augenblicke zu!

IV.

O, wenn es nur ein Kampf wäre! Wenn geistige Mächte gegen Heine vorgeführt würden! Wenn

*) Was den Heine-Forschern fast allesamt fehlt? Das ist die Proteus-Kraft ihres Dichters, die es ihnen ermöglichte, diesem in jede Gestalt nachzuschlüpfen, ihm überall hin nachzufliegen, wohin auch sein Genius den Flug genommen, wohin auch immer er sich verirrt und verflogen haben mag! Statt dessen war man von jeher bemüht, den so unendlich glieder- und winkelreichen, den nur gar zu empfindlichen Leib der Heineschen Dichtung auf irgend ein Prokrustesbett zu spannen, bald auf das historisch-philosophische Hegel'scher Ästhetik, bald auf das naturwissenschaftlich-dogmatische moderner Kunst-Anschauung (z. B. neuerdings Wilh. Bölsche in seiner bei Hermann Dürselen in Leipzig erschienenen Schrift über Heine „Versuch einer ästhetisch-kritischen Analyse“ etc.). — Man ist nicht Psycholog genug, man ist vielleicht auch nicht Künstler, man ist jedenfalls nicht unabhängig genug, um der ganzen Vielseitigkeit und Gegensätzlichkeit des Heineschen Geistes, um seiner Virtuosität völlig gerecht werden zu können.

litterarische Waffen zur Verwendung kämen! Wie interessant, auch wie nutzbringend müsste doch dieser Kampf sein! Aber — der Krieg, der gegen Heine seit einem halben Jahrhundert geführt wird, ist kein intelligenter Krieg, der Ton, in welchem in den weitaus meisten Fällen gegen ihn gepredigt wird (vom alten Gödeke*) bis zum jungen Kirchbach, von Treitschke**) bis Victor Hehn, von Menzel bis Xanthippus) ist kein schöner Ton! Der ganze Inhalt aller dieser Schriften lässt sich beinahe in folgende traurige Tirade zusammenziehen: Es steht schlimm um die deutsche Litteratur! Wo ist er hin, der alte gute deutsche Sang von Goethe und Uhland? Wer hat ihn verdorben? Der Jude Heine! O diese Juden, die an allem ihren verruchten Witz versuchen, ein Volk ohne Pietät und Moral, ein bemitleidenswertes Volk von Vaterlandslosen! (Hier an dieser Stelle folgt jedesmal eine kleine antisemitische Erholung!) War Heine denn überhaupt ein Dichter? Er war ein grosser Lyriker, — aber (bei Heine folgt regelmässig ein aber) seine Lyrik taugt nichts. „Es ist nichts mit dieser Poesie!“ Er war ein gottbegnadeter Poet, aber im Grunde doch ein Poesie-Verderber! Heines Witz! Ja, dieser jüdische Witz! Die Juden haben Witz. Aber das ist im Grunde gar kein Witz — die Juden haben auch wieder keinen Witz (das hat z. B. Kirchbach***) bewiesen), wenigstens nicht den germanischen Witz, den Humor, der „unter Thränen lächelt“, welcher küsst, indem er verwundet. Heines Witz ist auch nicht der Witz Lichtenbergs oder Voltaires. Heine und Börne — sie werden ja noch immer gemeinsam gepriesen und gemeinsam verdammt, sie, zwischen denen eine Kluft

*) Grundriss III.

**) Deutsche Geschichte III. 711 ff.

***) Aus Heinrich Heines Dichterwerkstatt. Magazin für Litteratur des In- und Auslandes. 1888. No. 18—20.

liegt, die noch weit tiefer klafft als die zwischen Goethe und Heine! — sie besassen nur die Fähigkeit, die man bei jüdischen Ladenjünglingen häufig findet, alle möglichen Tiere, das Flöten der Nachtigall und das Trillern der Lerche u. s. w. nachzuahmen. Darauf glaubt Hehn*) z. B. ihre Bedeutung reduzieren zu müssen. Heine hat's nur den deutschen Nachtigallen und Lerchen, den Goethe und Eichendorff, den Uhland und Wilhelm Müller, nach Art jüdischer Ladenjünglinge, nachgemacht. Doch nirgends ein echter Ton. Und Heines Witz — das hat wieder Kirchbach bewiesen — ist nur ein Clownswitz, der Witz von Ellenreitern und Weinreisenden und für Ellenreiter und Weinreisende, womit aber Kirchbach beileibe nicht etwa einem „wohlachtbaren Stande“ zu nahe getreten sein möchte! Schliesslich ist Heine auch nicht einmal ein Jude (der Bedauernswerte!); alle anständig gesinnten Juden sollten ihn von ihrenRockschössen schütteln, ratet Xanthippus,**) der natürlich kein Antisemit ist. Keiner ist ein Antisemit, der gegen Heine schreibt!

V.

Aber — so zeterten wieder andere — wie durfte man Heine überhaupt ernst nehmen! Er, der selbst nichts ernst genommen hat!

Das kam sehr drollig zu Tage, als eine wissenschaftliche Ausgabe von Heines Werken und ein wissenschaftlich besorgter Neudruck der ersten Ausgabe des Buchs der Lieder in Seufferts Neudrucken herausgegeben wurde, 1887. Man fängt also schon an, Heine wissenschaftlich zu nehmen, seufzte der „Litterarische Merkur“, Heine und die Wissenschaft, entrüsteten sich die „Grenzboten“!

---

*) Gedanken über Goethe Berlin 1887. S. 156 ff.

**) Was dünket euch um Heine. Leipzig 1888.

Man denke: Heute, da jeder kleinste Dichterling mit wissenschaftlicher Weitschweifigkeit behandelt wird! Man wird doch am Ende noch bei der Herausgabe von Neudrucken sorgfältig und wissenschaftlich verfahren dürfen!

VI.

„Der Grösste nach Goethe!“ Wie konnten die Heine-Freunde nur so thöricht sein, sich auf diese Weise ihr Denkmal zu verscherzen! Denn natürlich wollten sie sich ein Denkmal setzen, ihrer jüdischen Eitelkeit und Arroganz!

O, was doch die Ehrlichkeit wert ist! „Wie konnte man nur so unvorsichtig sein! Man hat alle diejenigen beleidigt, die sich selbst dieses epitheton ornans gern angehängt sehen möchten!“

Gemeint ist Uhland, Mörike, Eichendorff. Aber wie können sie sich verletzt fühlen, sie, die lange tot sind! Sollte sich vielleicht Wolfgang Kirchbach dieses epitheton ornans gern angehängt sehen? Aber wer sähe sich das auch nicht gern angehängt!

VII.

Man hat es nie begriffen, dass es gerade Heines grosse Offenheit gewesen ist, sein Blick für Götzen, für alle Art von konventionellen Lügen, sein Wille, sich vor allem selbst nichts vorzumachen, seine ständige, resolute und nie verschwiegene Selbstkritik, dass es gerade dies gewesen ist, das ihm so viel Hass und Widrigkeiten bereitet hat. Heine der Erzheuchler, der „typische Lump“ ist nachgerade zum Dogma in der deutschen Litteratur geworden.

Man höre Hehns Paraphrase zu Heines Liedchen: „Mir ist, als ob ich die Hände aufs Haupt dir legen sollt’“ u. s. w.

„. . . Heine segnend! Heine betend! Nie haben unreinere Hände gesegnet, nie ein überzeugungsloseres Herz ein lästerlicheres Gebet eingegeben! Wie wird er sich ins Fäustchen gelacht haben, wenn treuherzig-dumme Germanen sich von solchen Stücken rühren liessen“ (Gedanken über Goethe, S. 160).

Victor Hehn ist, wie schon die Stelle von der Imitationskunst jüdischer Ladenjünglinge zeigt, entschieden phantasiereich. Das beweist er auch unter anderm durch folgende geistreiche Kombination: Heine hat die Deutschen in einen solchen Hass gegen Goethe getrieben, dass es z. B. bloss Goethes Empfehlung bedurfte, um einen Mann wie den Grafen Pückler, der noch zum Unglück ein Aristokrat war, von vornherein litterarisch mundtot zu machen! Und wie sollte man nicht alle Sünden Heine und Börne mit aufs Konto setzen! —

VIII.

Heines Lyrik ist „die Entheiligung der Goethischen,“ sagt Hehn auf derselben Stelle.

Man sieht: Es ist nur zu wahr, dass aus der Formel „Goethe und Heine“ sich alles Unglück herschreibt.

So beginnt auch Xanthippus gleich: „Was mich veranlasst, zu dieser Heine-Litteratur . . . ein bescheidenes Scherflein beizusteuern, darf ich ohne Anmassung als mein deutsches Empfinden, oder was beinahe dasselbe ist, wie dieses, als meine Liebe zu Goethe bezeichnen“.

Sandvoss — denn dies ist der bürgerliche Name für Xanthippus — fasst die Sache jedenfalls gleich resolut an, und — wenn man einmal von der Antithese Goethe und Heine ausgeht — auch am richtigen Fleck.

Allein was Rechtes kommt auch hier nicht heraus. Für wen Heine nichts weiter ist als der „typische

Lump," das „dreiste Bürschchen", das sich bei Goethe frech einzuführen versuchte, der wird uns schwerlich viel Interessantes über diesen Heine (auch im schlechten Sinne Interessantes) mitzuteilen wissen. Jedes Wort und jede Handlung Heines wird wie von allen Goethe-Priestern, die zugleich Heine-Gegner sind, als eine Rankūne gegen Goethe und dann gegen die Deutschen aufgefasst. Wo Heine Goethe anerkennt, thut er's nur aus Zwang und hat seine geheimen Absichten dabei. Hehn meint sogar, Heine habe nur einen Goethe-Enthusiasmus geheuchelt, weil in damaliger Zeit Goethe das Ideal aller geistreichen Jüdinnen gewesen sei, die, wie die Rahel, damals allein einen litterarischen Salon bildeten und von grossem Einfluss waren. Mit ihnen durfte es Heine natürlich nicht verderben und deshalb seinen Goethehass nicht verraten. Dass aber Heine Goethe gehasst habe, bedarf gar keines weiteren Beweises; denn er musste ja gefühlt haben, dass Goethe grösser war als er; und wie hätte es seine jüdische Eitelkeit geduldet, dass er gegen den Grösseren nicht intriguierte!

Was würde man wohl dazu sagen, wenn man anderer Dichter Thun und Lassen also interpretierte? Würde man da nicht von „jüdischer Auslegung" sprechen? — Wenn man z. B. behauptete, Goethe hätte in den Mignon-Liedern den Refrain hie und da nur angewendet, nicht poetischen oder künstlerischen oder sprachlichen Gesetzen folgend, sondern nur weil der schlaue Streber gewusst hätte, dass er durch solche Sächelchen den Leser leichter dupieren könnte! Wie? Das wäre jüdisch? Jüdische Kritik und jüdische Absprecherei? Aber es ist nicht jüdisch, nein, vielmehr echt germanisch, wenn Herr von Treitschke von Heines Napoleons-Verehrung schreibt:

„Mit dem Schatten Napoleons treibt er Götzendienst, der selbst die Schmeicheleien des napoleonischen

Senats noch überbot und diese Bedientengesinnung erschien um so ekelhafter, da sie offenbar gutenteils der Gefallsucht entsprang; durch die Verherrlichung des Genius wollte der eitle Dichter zugleich seine eigene Grösse verklären". (Deutsche Geschichte. III. 712.)

IX.

In Kirchbachs Artikel sah ich ganz deutlich, woran jede Kritik und jede Erkenntnis Heines notgedrungen scheitern muss. Man nimmt Heine wörtlich und nennt dies ihn „ernst nehmen", man nimmt nämlich seinen Witz, seine Ironie als Ernst.

Was würde man wohl zu einem Kunstschriftsteller sagen, der Böcklin im Sinne des hausbackenen Realismus kritisierte! Kirchbach hält sich über die Nachtigal auf, die er bei Heine des Tages schlagen hört. Er merkt also nicht, dass Heines Poesie zum Teil Traumpoesie ist, so wie Böcklins Kunst visionäre Kunst ist, und dass mithin bei dem Einen wie bei dem Andern in solchen Fällen auch nur von einer visionären oder traumhaften Realistik die Rede sein kann. Im Traume aber sind alle jene hübschen Dinge zusammen, die in Wirklichkeit niemals zusammen kommen können. Alle realistische Kritik, die nicht von Haus aus flach und banal sein will, muss sich auf Psychologie aufbauen.

Allein, was kommt es den Anti-Heine-Fanatikern auf Realismus oder Nicht-Realismus an! Hier bekämpft man ihn, weil er nicht Realist ist und im nächsten Augenblick, weil er zu sehr Realist, weil er schamlos realistisch ist.

Ähnlich geht es mit der Technik Heines. Für Kirchbach ist er z. B. alles gleich auf einmal, Formverlodderer und Formspieler, auf der einen Seite zu abstrakt-alexandrinisch, auf der nächsten schon wieder zu sinnlich, der Effekt-Hascher, ja ein Dichter, dem es sogar nur um Effektchen und Mätzchen zu thun ist.

Es fragt sich da, ob ein Kritiker, der sich in solch unvermittelten Gegensätzen bewegt, überhaupt noch ernst zu nehmen ist. Wer es fertig bekommt zum Schlusse noch für das Denkmal eines Dichters einzutreten, der sich doch eigentlich nur auf „Gurkenmalerei“ auf „Verhühneraugung“ des Wortes versteht (es ist eine schöne Sache um die Anmut!); wer zum Schluss noch vor einem Dichter den Hut abzieht, dessen Poesie doch bloss „Nähtermädchenpoesie“, eine Poesie für „Ellenreiter und Weinreisende“ ist, womit Kirchbach natürlich den sonst wohl achtbaren Stand nicht beleidigt haben will — (man muss es auch mit den Nähtermädchen und Weinreisenden nicht verderben! —) kurz, wer in einem Atem Ja und Nein sagen kann, der hat das Recht verscherzt, dass man ihn ernst nähme, wenn seine Weise auch leider für eine ganze Reihe der Heine-Gegner typisch ist! Nämlich für alle diejenigen, welche Heine nicht ausstehen können, eben weil sie mit ihm nicht fertig zu werden vermögen, und die nun blindwütend auf diesen „Grössten nach Goethe“ losschlagen, unbekümmert, ob sie den Schädel oder das Nasenbein des Gegners, oder ob sie die Luft treffen.

X.

Übrigens, bestände nicht noch immer die Idiosynkrasie unserer Litteraturhistoriker, die deutsche Litteraturgeschichte mit dem Jahre 1832 abzuschliessen, und demzufolge das Bestreben aller in ihren Idealen Verletzten und Ausgeschlossenen, die später Kommenden gleichwohl noch in das Westminster der deutschen Poesie hineinzudrängen, d. h. alles, den ganzen Gehalt der späteren Litteratur auf Lessing, Goethe und Schiller abzustimmen — nunmehr müsste es möglich sein, die nachklassische Periode, für welche uns jetzt die neueren grossen Erscheinungen der Litteratur die Augen geöffnet

haben, anders und wie mich bedünkt vernünftiger zu betrachten.

Nicht Heine ist es gewesen, der den Gegensatz zu Goethe zum erstenmal zum Ausdruck gebracht hat, — eher könnte man ihm vorwerfen, dass er den Gegensatz der thatsächlich bestand, selbst nicht entschieden genug betont hat. Niemals aber ist dieser Gegensatz schärfer, leidenschaftlicher und blinder hervorgekehrt worden, als durch Kleist. Dieser fühlte sich zum erstenmal als Goethes litterarischer Antipode (was aber bei dieser Gelegenheit wohlweislich verschwiegen wird). Er, dieser typische Rebell, hat Goethe gehasst, wie nur Luzifer Gott und das Reich der Himmlischen hassen kann. Dasselbe Verhältnis tritt später bei Hebbel und Otto Ludwig gegen Schiller zu Tage.

Was Heine betrifft, so beginnt seine Reaktion nicht gegen Goethe und gegen alles, was gross und lebendig war, sondern gegen alles, was Traum und nicht wirklich ist, was tot ist und doch „Leben spielt“.

Hierin ist Heine ein direkter Vorgänger der modernen Naturalisten. Gegen das Traumleben der Romantiker in Kunst und Leben musste er reagieren. Seine helle Geistigkeit wehrte sich wider alles Nächtige und Schattenhafte; deshalb auch wider seine eigene Poesie, die, wie gesagt, eben selbst guten Teils Traum-Poesie gewesen ist.

XI.

Heine beginnt gleich mit Traumbildern; er stürzt sich schon im Anfang in den Kampf mit Gespenstern, deren grauenvoller Wirkung er sich aber niemals ganz entziehen konnte. Doch hier liegt seine Grösse nicht. Seine Bedeutung liegt im Erwachen, im Sich-die-Augen-Reiben, im Verscheuchen der Träume und Gespenster. Seine Kunst besteht nicht im Festhalten und Darstellen des Traumes und der Nacht; die grösste Wirkung

erzielt er noch, wenn er den Halbschlaf, das Erwachen aus einem Traume, das Tändeln mit Träumen darstellt, die sich leicht verscheuchen lassen.

Sein Irrtum in späteren Jahren war, zu glauben, er sei erwacht und er habe seine Zeit erweckt. Er habe alles, was gespenstisch sei, verscheucht. Man lese seine Eindrücke, als er nach Frankreich kam. Deutschland war ihm alle Zeit das Land der Gespenster. Auch täuschte er sich, als er sich einbildete, der Morgen dämmere über Deutschland, über ganz Europa herein. Es dämmerte freilich, aber zum Abend! Die Stunde der Gespenster begann erst zu schlagen, als Heine sich schon fast ausgesungen hatte.

Die furchtbare Macht und Tragik einer in die Gegenwart hineinspielenden Vergangenheit, aller verjährten Gedanken und Ideale hat erst der moderne Dichter ganz empfunden und darzustellen vermocht. Es ist eigentlich die ewige Melodie aller modernen Naturalisten, die aber niemals so mark- und herzerschütternd klingt, als wenn sie ein Hebbel, ein Zola oder ein Ibsen anstimmt.

2. Heine als Realist.

Diejenigen Kritiker, die den Realismus merkwürdigerweise mit dem Patriotismus verwechseln, weil sie keine andere Realität der Welt kennen oder anerkennen als die deutsch-nationale, haben vor allem Heine angegriffen, weil seine Poesie keine Realität habe. Und namentlich im Vergleich mit Goethes schöner Gegenständlichkeit kam Heines zerflatternde Traum-Poesie schlecht genug weg; und ich gestehe, von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, konnte sie kaum anders wegkommen. Nun giebt es aber kein stärkeres Kriterium für alle realistische Ästhetik und Kritik als die Lyrik; denn hier muss sich jedesmal zeigen, ob man

mit dem Worte Realismus tiefere Begriffe verbindet. Im gewöhnlichen hausbackenen Sinne ist Heine nicht nur kein Realist, sondern vielleicht das direkte Gegenteil von Realismus. Seine Poesie ist weder gesund, noch derb leibhaftig, ganz abgesehen noch von dem grösstenteils romantischen Inhalt; sie ist auch nicht gegenständlich oder bis in alle Details ihrer Gestalten sichtbar ausgemeisselt. Seine Poesie ist Traumpoesie, die verfliesst und verschwimmt und sich verliert im grauen Nebel, in ferne Weiten, in's schattenhafte Land der Gespenster. Sein Element war nicht wie das Goethes die feste Erde, sondern weit eher das Meer. Und nicht umsonst rief er einmal aus: „Ich liebe das Meer wie meine Seele!“ Heine und Goethe auf ihren Realismus hin vergleichen wie Kirchbach und Andere es gethan haben, heisst Wasser und Erde vergleichen wollen. Es ist eben die Art des feuchten Elements, dass es gestaltenlos und ewig wechselreich, dass es selbst vaterlandslos ist! —

Und historisch betrachtet, gleichen sich Goethe und Heine wie dem Morgenrot die Abenddämmerung gleicht, d. h. äusserlich in ihren Farben. Aber diese Farben haben niemals noch denselben Sinn. Es ist eine andere Empfindung, mit der wir das eine und das andere betrachten. Heines Lyrik ist die Poesie des Abschiednehmens, wenn man sich noch alle Dinge zu sagen hat und im Fluge ganze Jahre und Dezennien durchlebt. —

Lange Zeit war auch mir die Wirkung dieser Lyrik ein Rätsel. Denn über die sogenannte Inhaltslosigkeit der meisten dieser kleinen Liedchen ist man regelmässig erstaunt, sobald man anfängt, sie daraufhin zu prüfen. Aber die Wirkung bleibt bestehen; sie packen nichts destoweniger. Da schimpft man denn auf den Virtuosen, der bloss äusserlich die deutschen Nachtigallen nachgeahmt habe. Als ob, wer nichts als Virtuos und Nachahmer, je so lange und so tiefe

Wirkungen auszuüben vermöchte! Nein! In diesen Liedern klingt noch das ganze reiche Leben einer achtzigjährigen Lyrik durch. Nicht der Ton, sondern der Widerhall, nicht das Bild, sondern der Traum, nicht das Erlebnis, sondern die Erinnerung ist der Inhalt dieser Lieder. Hier muss man sich vergegenwärtigen, dass Heine am Ende jener Shakespeare-Goethischen Litteratur-Periode stand, die auch zugleich ein in sich abgeschlossenes Stück germanischen Natur-Lebens bedeutet. Man hatte sich ja bereits so sehr mit Goethes und Shakespeares Natur-Anschauung identifiziert, dass man nachgerade anfing, ihre Poesie mit der Natur selber zu verwechseln. Und hierüber hat gerade Heine selbst zuweilen so ausserordentlich charakteristische Äusserungen gethan, indem er bald die Natur ein Plagiat an Shakespeare begehen lässt und ein andermal geradezu dies Axiom niederschreibt: „Die Natur wollte einmal wissen, wie sie aussieht, da erschuf sie Goethe“. —

Wir, die wir uns heute hinsichtlich unserer Naturanschauung mit jenem nicht mehr so schlechterdings identifizieren, wir, die wir vielleicht bereits in der Auflösung jener älteren Natur mitten drin stehen und uns jedenfalls von einem ganz andern Leben und Weben umströmt und gelockt fühlen, begreifen auch nun die seltsame Stellung, in die ein Dichter von Heines Begabung in jenem kritischen Zeitpunkte geriet. Konnte er in diese durch Goethe geradezu abgeschlossene Welt und Natur noch etwas hinzuthun? Sollte er sich auf ein blosses Kopieren Goethes legen? Begreift man hier vielleicht den stillen Schmerz aller Spät-Geborenen? Hat man hier auch vielleicht ein Verständnis für den tieferen Poeten-Neid Heines gegen Goethe, der sich nicht allein durch „jüdische Ränkelust“ und „jüdischen Neid“ erklären lässt?

Ihm blieb am Ende nur noch das Meer und die Luft übrig, nachdem das Land selbst von Goethe fast

gänzlich okkupiert worden war. Hier endlich war er frei! Hier liessen sich noch Dinge sehen, die selbst Goethes tiefes Auge noch nicht gesehen hatte. — Und noch eines: Über Heines Poesie dämmert bereits der Abend hinein. Es kommt die Nacht und mit ihr die Stunde der Gespenster. Alles verdunkelt und verdüstert sich. Selbst die Sonne ist nur ein Traum, eine Illusion. Seine Gespenstergeschichten und Abenddämmerungspoesieen sind ohne Zweifel seine innerlich wahrsten Stücke. Keine Empfindung wusste er meisterhafter zu schildern als das Grauen; keinen Zustand kannte er besser als das romantisch-traumhafte Verlorensein; — Zustände und Empfindungen, die bei Goethe kaum oder doch selten genug aufkommen. Um diesen Unterschied mit einem einzigen Blick zu überschauen, braucht man sich bloss vorzustellen, Heine hätte statt Goethe Stoffe wie den „Erlkönig", „Die Braut von Korinth", „Der Fischer" u. a. in die Finger bekommen. Um wie viel unheimlicher, gespenstischer, um wie viel weniger objektiv und eben deshalb auch um wie viel wahrer hätte er sie behandelt! Denn der Gegensatz zur Wirklichkeit ist ja gerade das Wesen solcher geistigen nebelhaften Gestalten! Hier haben wir also einen jener Fälle, in denen die Unrealität eben gerade realistisch ist! —

Im Übrigen erweist sich die Heine-Kritik, wenn man von Goethe ausgeht nur als natürlich; es wird es nicht leicht Jemand in dem feuchten und nebelhaften Reich Heines aushalten, der sich auf dem gesunden und nährenden Boden Goethes erst einmal eingerichtet hat, oder wer gerade nur für diesen geschaffen ist. Es giebt eben auch unter den Kritikern Land- und Wasserratten! —

3. Heine und das Philisterium.

Es wäre ein Akt der Gerechtigkeit, wenn man die Heine-Gegner einmal nach dem Maasse richtete, mit

dem sie richten. Was werfen sie Heine zumeist und allemal vor? Unehrlichkeit. Nur dass sie solch schwaches Wort nicht wählen: sie sagen Verlogenheit, trügerisches Spiel und dergleichen mehr. Wie? Wenn man sie selbst einmal auf ihre Wahrhaftigkeit untersuchte! Wie würden sie bestehen!

Doch seien wir nicht so boshaft! Versuchen wir auch hier, wo es uns darauf ankommt, Heines Stellung zu unserer Zeit zu fixieren, die moralischen Vorwürfe, denen Heine noch stets ausgesetzt ist, zusammenzufassen und richtig zu interpretieren. Vielleicht hat nur die Ungeschicklichkeit seiner Gegner die Verwirrung geschaffen! Vielleicht meinen sie etwas, das sie von ihrem Standpunkte aus — keinem hohen, anbei bemerkt — ihm vorzuwerfen ein Recht, ja sogar die Pflicht haben! Vielleicht sind sie auch hier um einen Grad wenigstens ehrlicher als die meisten seiner Verteidiger.

Denn daran zweifelt eigentlich keiner, weder Freund noch Feind, dass Heine ein Lump gewesen sei, und zwar „ein typischer Lump" wie Xanthippus sagt. Nur dass seine Verehrer mit einem „trotzdem" fortfahren, nämlich: trotzdem muss man ihn lieben, ungefähr so, wie die schwachen Weiber die ungezogenen Buben „trotzdem" und „sogar erst recht" lieben. Und zuweilen lieben sie gerade die Ungezogenheit, es steht ihnen „zu hübsch" den ungezogenen Buben, es macht sich so „drollig" u. s. w. Heines Widersacher wenden hier mit Recht ein: das sind Geschmackssachen! Euch Weibern mag man Eure Schwäche noch hingehen lassen, wiewohl es eine sehr bedenkliche Schwäche ist; wir Männer aber haben das Recht zu strafen und zu bessern.

Übersetzen wir das Wort „typischer Lump" in unsere Sprache: Heine war nämlich etwas „typisch" und zwar etwas, das unsere heutige Zeit mit dem Odium des Lumpentums belegt: er war das „typische" Gegenstück

eines Philisters. Er war der „typische“ Bohemien der Litteratur; und da in unserer Zeit der Philister bekanntlich überall oben auf ist und eine geradezu erdrückende Gewalt ausübt auf das gesammte geistige Leben (er herrscht in Wissenschaft, Litteratur, Kunst, Gesellschaft), so ist nichts natürlicher, als dass man gerade in Heine die grosse Gefahr der Zeit gewittert hat. Man weiss, wodurch man ihn heute am besten misskreditieren kann: indem man seinen moralischen Charakter angreift; man weiss auch, dass Heine diesen Angriffen, den Angriffen einer Philister-Moral nicht Stand halten kann. Das ist die Stelle, wo zwar nicht Heine selbst, aber der Heine unserer Litteraturgeschichte sterblich ist. Mit einer solchen Moral, wie sie Heine besass, gehört man nicht mehr in die Litteraturgeschichte unserer Zeit, dies Walhall der Philiströsität.

Heine war in der That ein typischer Bohemien, und somit das Gegenstück unserer Zeit. Er besass alle guten und bösen Eigenschaften des geistigen Zigeunertums: die Freiheit und Ungebundenheit, das Fascinierende und Unheimliche, den Leichtsinn und die Sorglosigkeit, das Wilde, ewig Schweifende, die Unbändigkeit im Nehmen und Geben, etwas Heimtücke, etwas Unehrlichkeit. Er war gemieden und verfehmt von der bürgerlichen Gesellschaft, und doch im Besitz einiger geheimer Mittel und etlicher Kunststückchen, um derentwillen man ihn wieder aufsuchte, mehr begafft als verstanden, ehrlicher gehasst als geliebt. Er liebte die Freiheit mehr als die Welt; seine kluge Lebensregel hiess: sich nicht fassen lassen, und es hat ihn Niemand gefasst, es wird ihn nicht sobald einer fassen. Er wusste sich immer in den Gegensatz seiner Zeit zu setzen. In den reaktionärsten Zeiten war er Demokrat, wilder, wütender Revolutionsschwärmer; später, als der demokratische Gedanke anfing eine Macht zu werden, als die Ungläubigkeit anfing von allen Dächern zu

predigen, da war Heine nicht mehr bedingungslos das eine oder das andere. Man versteht wenig von ihm, wenn man seine bald eintretende Krankheit als die einzige oder auch nur die Hauptursache seiner Sinnesänderung anführt. Er hatte noch ein paar Gründe ausserdem, die ihn auch in gesunden Tagen zuweilen veranlassten, mit anti-demokratischen oder anti-atheistischen Waffen zu spielen. — Wäre Heine der blutgierigste Revolutionsmann gewesen, wäre er es sein ganzes Leben geblieben, hätte er Throne gestürzt, man hätte ihm verziehen. Man hätte ihn „historisch und objektiv“ zu begreifen sich bemüht, wie man Cromwell, Lassalle, auch Börne zu würdigen weiss. Aber, weil er zu klug zu alle dem war, weil er der unabhängigste Geist seiner Zeit war, weil er nicht Halt machte, die wahrhafte Inkarnation der Tieck-Fichteschen Ironie, der romantischen Subjektivität; eben deshalb kann man ihm schlechterdings nicht verzeihen. Man kann ihn höchstens nach schwacher Weiber Art mit einem „trotzdem doch“ lieben. Aber man kann auch, was mancher Heine-Apologet gethan hat, die Thatsachen derartig zurechtbiegen, dass auch Heine ein Philister und mithin würdig wird, unter Philistern geehrt zu werden. Man hat ihn schon für alle möglichen Richtungen mit Beschlag belegt. Mit einer Dosis Philistertum hat ihn W. Bölsche verteidigt, worauf sich Sandvoss sofort herausgefordert sah, gegen diesen zu schreiben. Wie? rief er mit Recht aus. In diesem Revier weiss ich doch besser Bescheid als der wackere Bölsche. Will man wissen, was sich für Philister schicket, so frage man gefälligst bei Xanthippus an! Ich sollte nicht wissen, was ein Philister ist! Ich sage euch, Heine ist kein Philister! Rauss mit ihm!

Und was hat man diesem Nicht-Philister nicht schon vorgeworfen! Man charakterisiert beinahe unsere Zeit, wenn man alle diese Vorwürfe einmal zusammen-

zustellen sich die Mühe gäbe; sowie am Ende auch damit, was man von ihm gelten lässt.

Seht, so rufen die Frommen, seht seine Pariser Dirnen-Lieder! Dergleichen gethan zu haben, was ist das nicht schon für eine Schande! Aber nun erst, es zu besingen, die Schande zu verherrlichen! Doch das ist das Schlimmste noch nicht, meint man neuerdings. Wie nun erst vollends, wenn Heine dergleichen Schändliches nicht gethan und gleichwohl verherrlicht hätte? Wie? Selbst noch die Sehnsucht nach der Schande, die unbefriedigte Sehnsucht nach fleischlicher Lust zu besingen! Heine hat nicht einmal die Schönen genossen, und das ist die schwerste Sünde nach einigen neueren Tadlern. Heine war auch kein Zecher. Welch ein Sünder! Welch ein Abgrund von Verächtlichkeit thut sich uns hier nicht auf! Er heuchelte nur alles das, er log uns vor, in den Armen der Schönen gelegen zu haben, dieser Erzschelm!

O, dass doch bei uns Niemand im Stande ist, einen Ironiker ironisch zu lesen! Dass man sich auch an jedes Wort hängt mit Bleischwere! Es ist selbst wieder eine Komödie zum Lachen. Peter Zettel als Richter des „Sommernachtstraums“ und des „Sturms“, er, der mit plumpen Fingern nach allem greift und sich vergreift, er der von seinem Thatsächlichkeitsstandpunkte aus die bunten Phantasmagorieen eines Dichterhirns bekrittelt, der ewig tölpelhafte Kinderversuch, das Spiegel-Reflex-Licht an der Wand zu haschen!

4. Heine, der Sänger der Freiheit.

Der beliebteste Philister-Einwand gegen Heine, den schon sehr nachdrücklich der alte Gödeke, dem es dann andere immer wieder nachgesprochen haben, erhoben hat, ist, dass Heine eigentlich nichts Positives gewollt und vertreten habe, dass sich kein einziger positiver Gedanke in seinen Werken fände. Nicht

im Zerstören, sondern im Aufbauen zeige sich aber der grosse Geist — so lautet das Glaubensbekenntnis aller Philister. Und auch das ist wieder einer derjenigen Sätze, auf die man nicht fussen muss, wenn man Heine noch gelten lassen will. Heine hat nichts von einem Baumeister. Aber die Frage ist, ob man jenen Satz gelten lassen muss, ob man ihn für alle Fälle gelten lassen müsste! Wie, wenn einmal ein Terrain so bebaut ist, dass auch kein Fleckchen Erde mehr frei ist, soll er dann noch gelten? Mit Recht bemerkt Gottfried Keller, dass es mitunter ein weit grösseres Verdienst sein kann, niederzureissen, freie Aussichten zu verschaffen, Licht und Luft einströmen zu lassen in unsere Wohnungen! Und Heine ist in der That solch ein Niederreisser, er ist, was für unsere Zeit Friedrich Nietzsche ist, der Schriftsteller der grossen Perspektiven. Wer wollte es leugnen, dass sein Gebiet weite und öde Strecken hat, dass viele seiner Behauptungen in der blauen Luft schweben, dass er mit Vorliebe Pfeile in die Sonne geschossen und auch sonst mancherlei Nichtiges gethan habe. Aber gerade hier dokumentiert sich seine ganze Lebenstendenz. Freiheit um jeden Preis wollte er, freie Ausblicke, freie Bewegungen. Wahr ist auch, dass er sich in dieser Freiheit gar nicht so wohl fühlte, dass er selbst durchaus nicht der freie Mann war. Aber er wollte die Freiheit, kein Mittel war ihm zu klein, seiner Unfreiheit entgegenzuarbeiten.

Heine sah sich am liebsten als Dichter der Freiheit gefeiert. Er stellt sich selbst gern als Apostel und Märtyrer der Freiheit dar — dieser „neuen Religion"! Ausserordentlich geistreich und witzig war er, wenn er diese neue Religion pries, der alten verglich und entgegenstellte, wie er aus alten Religionsvorschriften und Aussprüchen von Propheten und Religionsstiftern Hinweisungen auf diese seine neue Religion heraus-

zulesen wusste. Da sind ihm bald Moses und Christus die ausgesprochenen Kommunisten und Simonisten, da wird das Christentum zur Religion der Demokratie u. s. w.

All' das, von seiner politischen und sozialen Seite genommen, ist eitel Flunkerei. Die Bedeutung, in der Heine hier regelmässig das Wort „Freiheit" gebraucht, ist gemäss der Zeit und der damaligen Richtung so allgemein, so wenig verbindlich, dass es nicht frommt, von hier aus Heine entweder, wie Boelsche, als Sozialisten und Vorkämpfer der modernen Bewegung mit Beschlag zu belegen, oder als Anarchisten und Umstürzler in altdeutsch-biederer Manier anzurempeln. Heine empfand und wusste das ja selbst am besten, dass er keines ist. In seinen satirischen Gedichten, wie vor allem dem „Atta Troll" und einigen des „Romancero", hat er sich ja zum Teil eben selbst verspottet; wie man denn Heine nicht versteht, wenn man die Selbstparodie und die bei ihm so tiefe Selbst-Rache nicht herauszulesen vermag.

War das Wort „Freiheit" auch nach der einen Seite nichts als ein Schlagwort, so war es doch immerhin kein leeres Wort; es hatte eigentlich rein negative Bedeutung. In diesem Zauberworte sah Heine den Namen für die Antithese seiner reaktionären und frömmelnden Zeit. Heine denkt beim Worte „frei" selten an ein „frei wozu"? sondern fast immer an ein „frei wovon?", so tiefe Inspirationen er auch zuweilen von jener positiven und produktiven Freiheit hatte. Hätte er auch nichts gedichtet wie jenen herrlichen Hymnus, einen Gesang von wahrhaft biblischer Einfachheit und Tiefe „Ich bin das Schwert, ich bin die Flamme" und man wäre, bereits um der bei uns so viel berühmten und so selten geübten Gerechtigkeit willen, verpflichtet hinter der Gaukelei des spöttischen

und eitlen Vogels den tieferen Ernst der Heineschen Freiheitsliebe und seines Freiheitssanges aufzuspüren.*)

Aber was rede ich von einer historischen oder menschlichen Gerechtigkeit? Denn wer versteht den zartesten und tiefsten Freiheit-Sehnsuchts-Laut in Heine? Wer weiss etwas davon, von welcher Freiheit dieser Sänger eigentlich sang und träumte und pfiff? Hier liegt allerdings für die Wahrheit keine Verpflichtung der Gerechtigkeit mehr vor.

Das Misstrauen gegen jeden Dichter und Schriftsteller von Bedeutung sollte jedesmal dort beginnen, wo er die Schlagwörter seiner Zeit aufgreift. Er thut dies stets entweder ironice oder aus Faulheit, oder der Vorsicht halber, vielleicht auch aus Feigheit, hin und wieder aus Schlauheit und Berechnung. Hier liegt fast regelmässig seine menschliche oder litterarische Schwäche. In nichts wird z. B. von unsern modernen Wahrheits-Fanatikern, den Naturalisten, so viel gelogen als wo sie von der Wahrheit reden oder vollends von Natur faseln.

Wo Heine der Freiheit das Wort redet und nicht flunkert, meint er jedenfalls nicht, was alle Welt damals und heute damit meinte. Er erkannte oder ahnte doch wenigstens, und er fast allein in jener Zeit, eine tiefere, innerliche Freiheit, unsere Freiheit von uns selbst, die Freiheit der Individualität. Heine ist ein grosser Psycholog gegenüber einem Börne, er weiss, wovon die politischen Schulmeister seiner Zeit noch nichts träumten, dass es eine tiefere und gefährlichere und schwerer lastende Unfreiheit giebt als die politische und soziale; und er ist klug genug, um zu wissen, dass

*) Ich befinde mich hier völlig in Uebereinstimmung mit Georg Brandes, der im 6. Bande seiner Hauptströmungen (S. 128 ff.) die obigen Darlegungen weiter ausführt. Mein Aufsatz ist gerade ein Jahr vor dem Erscheinen des „Jungen Deutschland“ (Leipzig, 1891) entstanden.

jene nicht der Seele genommen werden kann, solange diese wie zwei gewaltige Steine an ihr hangen und den Bann unlösbar machen.

Heines Satire, sein Sarkasmus, sein Witz, selbst seine Bosheit — wie wenig hat man dies alles verstanden! Meines Wissens hat bisher noch kaum Einer selbst hinter dieser Bosheit nach den Rest von Gutmütigkeit und Herzensschwäche erraten! Und ist es nicht erstaunlich, dass man solche Dinge, wie den Witz, die Satire u. s. w. bei uns noch immer als selbständige Grössen, absolute Mächte im Bereiche der Poesie behandelt? Wie, als ob nicht alles das nur Mittel zum Zwecke sei: den Zweck der Selbstbefreiung. Jeder Witz ist ein Verräter dafür, dass hier eine Unfreiheit verborgen gewesen, oder er ist ein Pfeil der Sehnsucht nach irgend welcher Freiheit, oder er ist beides in Eins.

Was hätte Heines Selbstironie für einen Sinn, wenn nicht diesen? Was sein Sarkasmus, was selbst seine Bosheit? — Er hat sich selbst ja am wenigsten geschont. Aber dieses gerade verzeiht ihm der Philister zu allerletzt. Nicht einmal vor sich selbst hatte er Achtung, mit diesem Satz zieht er sich ein für allemal zurück, mit ihm ist das Urteil gesprochen, ein unwiderrufliches Urteil. Während für uns gerade in dieser Selbst-Ironie seine Grösse liegt. Sogar gegen sich selbst war er unerbittlich ehrlich! Auch in sich selbst sah er kein Hindernis der Wahrheit und Freiheit. — Mit diesem Satze scheiden wir von Heine.

Nicht seine eigentlichen Freiheitsbilder, seine poetischen Schriften machen Heine zum Sänger der Freiheit, sondern seine Satire, seine Geisel der Unfreiheit.

Er hatte ja eine dreifache Fessel: er war Jude, er war Deutscher, er war Romantiker, d. h. er hatte einen dreifachen Stachel zur Freiheit.

Die Stacheln und Dornen sind als die Heineschen Witze und Bosheiten bekannt und verrufen. Was Wunder auch, es haben sich so viele die Hände daran zerrissen. Und sollte man vielleicht mit wunden Händen nicht wenigstens fluchen dürfen? Sollte man etwa noch tiefer in diesen Dornenstrauch greifen, um vielleicht ein paar schöne Blumen zu brechen? War Einem wirklich zuzumuthen, dass man gar mit diesen wunden Händen ein sicheres und getreues Bild zeichnen sollte! Nein, hier hat man einfach ein Recht misszuverstehen.

5. Das Heine-Denkmal.

Man kann Gründe haben gegen ein Heine-Denkmal zu plaidieren, auch ohne den Hang, dabei fromm die Augen zu verdrehen! Man hat aber nicht das Recht, noch für das Denkmal, ganz nach Philisterart, zu sprechen, nur, damit Jedem, der in Litteraturgeschichten seinen Platz hat, auch sichtbarlich vor aller Welt sein „historisches Recht“ wird.

Das Denkmalsetzen ist, sobald es überhand nimmt, stets ein Zeichen von kultureller Unproduktivität und von Philiströsität.

Die Abgeschmacktheit unserer Zeit besteht darin, grossen Geistern und gar wohl schönen Seelen ein Denkmal zu setzen, während man doch durch die Plastik eigentlich nur die schöne Leiblichkeit verherrlicht. Die Griechen ehrten deshalb in dieser Weise zunächst ihre Sieger im Ringkampf und im Diskoswerfen, und erst dann ihre Dichter und Philosophen.

Den Gegensatz zwischen antiker und moderner Denkmalsetzung hat schon Kürnberger*) in's rechte Licht gesetzt; wir brauchen hier nicht zu verweilen.

Was Heine betrifft, so giebt es sogar noch ein paar besondere Gründe gerade gegen sein Denkmal.

*) Vgl. dessen „Litterarische Herzenssachen“ 1877.

Heine gehört nicht zu den Menschen von schöner oder starker Leiblichkeit (wie z. B. Goethe oder Byron), er hat nicht eine so einheitliche, strenge und markante Physiognomie (wie z. B. Lessing, Wagner oder Schopenhauer), die sich festhalten und plastisch wiedergeben liesse; Heines Wirken war auch nicht, wie dasjenige vieler Politiker, Orts-Helden u. s. w. an eine bestimmte Örtlichkeit gebunden, dass sich seine Person so mit derselben verknüpft hätte, dass er so mit ihr eins wäre, um hier notgedrungen verewigt, d. h. im Bilde festgehalten werden zu müssen! Er war ja der Vaterlandslose, der Unstäte! In Düsseldorf wollt ihr ihm ein Denkmal setzen? Aus welchem notwendigen Grunde? Weshalb nicht lieber in Berlin, Paris, in Hamburg, im Harz, am Nordseestrand oder in der Lüneburger Haide? Man fragt sich vergeblich, wo gehört er hin? wo muss man ihn sich notgedrungen denken? So wie man sich Kleist nur in der Mark, wie man sich Goethe in Weimar oder in Frankfurt am Main, wie man sich Andere wenigstens nur in Deutschland und sogar nur in bestimmten Strichen Deutschlands denken kann. Heine war der lustige Vogel, der sich selbst davon zu fliegen wusste und nun erst den andern! Sehr richtig bemerkt daher Paul Nerrlich in seiner Schrift gegen Treitschke*), entgegen dessen Vorwürfe „es habe Heine an der Gabe der Architektonik gefehlt, die den Meister mache“; „das hiesse einfach so viel als fordern, der Schmetterling solle mit dem Nilpferde wetteifern“.

Nun hat zwar auch der Schmetterling seine anatomische Struktur; aber diese ist nicht das Wesentliche an ihm. Das Charakteristische am Schmetterlinge ist, dass er fliegen kann, flattern im Sonnenlichte und aus allen Blumen Süssigkeiten, die Nahrung eines Schmetterlings, zu saugen weiss. Ich selbst habe Heine einen Proteus genannt, den Vielgestaltigen und Verwandlungsreichen.

*) Herr von Treitschke und das junge Deutschland. Berlin 1890.

Man nehme hinzu seine Nervosität, seine Krankhaftigkeit, und man versuche es, sich das Wunder aller Wunder anschaulich zu machen, wie diese Schmetterlings-Flatterhaftigkeit, wie dieser Proteus-Charakter, dieser Typus eines Bohemiens, dieser ewig gereizte Nervenkranke mittels Stein wohl festgehalten werden könnte. Heines Poesie und Plastik, das ist wie Pol und Gegenpol in der Kunst. —

Aber man macht nicht solche Einwendungen gegen sein Denkmal. Man schmäht was Tugend an ihm war. Alle Art von Dunkelmännerei kühlt heute an ihm sein Mütchen; und gerade deshalb haben seine Verehrer ein Recht auf dieses Denkmal zu bestehen. Es bedeutet für sie nichts Geringeres als ein Sieg gegen das litterarische Muckertum.

Solche und ähnliche Erwägungen waren es aber vielleicht, die seiner Zeit dazu führten, dass man den Entwurf zu einem Denkmale preisgekrönt hat, das viel eher ein Monument der Lyrik mit dem Medaillon-Bilde Heines als ein Denkmal Heines selber ist.

Hebbel und Ibsen.

Eine Parallele.

(1889.)

Der schnelle und grosse Erfolg Ibsens hat vielleicht nächst seinen freien und selbständigen Bewunderern Niemanden mehr in Erstaunen gesetzt als ihn selbst. Ist es nur ein sporadischer, oder ist es ein dauernder und tiefer gehender Erfolg? Und was ist die Ursache dieses Erfolges?

Ibsens Erscheinen berührte uns wie das eines nahen Verwandten, der lange auf Reisen war; es war der Zauber des Fremdartigen und doch nur zu wohl Bekannten, was uns gerade bei Ibsen gefangen nahm.

Nicht umsonst fühlt man sich immer wieder veranlasst, ihn mit Shakespeare und seinem Einflusse auf die Stürmer und Dränger des vorigen Jahrhunderts zu vergleichen. Nun kann es nicht bald zwei Dichternaturen geben, die weiter auseinander lägen, als diese beiden! Und gleichwohl! Es ist etwas Ähnliches, das hier vorgeht.

Ibsen bedeutet eigentlich für die Deutschen ein Sich-Besinnen auf sich selber, just, wie vor 100 Jahren Shakespeare. Wieviel gemahnt uns in ihm nicht an Lessing, wieviel an Heinrich v. Kleist! Dieser starre Individualismus, dieser herausfordernde Trotz, dieses Sich-auf-sich-selber-Stellen ist, wie für Ibsen, so auch eine der charakteristischsten Eigentümlichkeiten Lessings und Kleists gewesen. Diese kühne Frage Noras: „Ich muss doch einmal darüber nachdenken, ob die Gesellschaft im Rechte ist, oder ob ich es bin"; hören wir sie nicht fast aus jedem Werke Lessings, aus jedem Satze Kleists herausgrollen? Ist je der Trotz des Individuums gegen die Gesellschaft schroffer und grösser dargestellt worden als in Kleists Michael Kohlhaas? Dieser Ingrimm Ibsens gegen die Gesellschaft, die ihn irgend einmal im Tiefsten verletzt hat, diese geheime Schadenfreude, mit der er sich an der Gesellschaft rächt, indem er ihre bösartigsten Wunden aufdeckt; dieser geradezu krankhafte Rechtschaffenheits- und Gerechtigkeitssinn („akutes Rechtschaffenheitsfieber" wird es in der „Wildente" genannt); — das Alles ist eben so kräftig, ja fast noch kraftvoller ausgebildet bei unserem Kleist und oft auch mit ähnlichen oder verwandten Mitteln erreicht.

Indessen lässt sich schon der Vergleich zwischen Ibsen und Kleist, Lessing und Ludwig noch ein tüchtiges Stück weiter führen und würde man schon auf diesem Wege zu ganz interessanten und auch fruchtbaren Resultaten vergleichender Litteraturbetrachtung gelangen — geradezu frappant und staunenswert ist

die Verwandtschaft zwischen Ibsen und Friedrich Hebbel. Fast könnte man sagen: Ibsen ist ein Hebbel redivivus in vollkommenerer Gestalt. Er ist gleichsam seine Erfüllung. Beinahe Alles, was Hebbel versucht, hat Ibsen erreicht; was jener gewollt, hat dieser durchgesetzt. Wo bei jenem nur noch ein dunkles Ressentiment bestand, herrscht bei Ibsen helles Bewusstsein und volle Klarheit. Es gibt vielleicht nicht bald ein zweites Beispiel in der Litteraturgeschichte, wie das an dem einen Ort unterbrochene Schaffen fast unmittelbar an einem anderen aufgenommen wird: der Eine ist die Voraussetzung des Anderen, wie dieser die Rechtfertigung des Ersten. Wenigstens lässt sich nicht leicht zum zweiten Male dieses Verhältnis so bestimmt nachweisen.

Und in der That: Hebbel konnte niemals glänzender gerechtfertigt werden, als durch die Erscheinung und den Sieg Ibsens. Man spricht heute zuweilen davon: unser Publikum sei noch nicht Ibsen-reif; aber Eines darf man jetzt sagen: durch Ibsen sind die Gebildetsten und am weitesten Vorgeschrittenen wenigstens Hebbel-reif geworden. Die Zeit, da dieser tiefe Mensch sein wahres Verständnis und seine rechte Würdigung erfahren wird, ist nun erst angebrochen. Seine beiden gewaltigen (und vor Allem auch innerlich gewaltigen) Tagebuchbände konnten zu gar keinem glücklicheren Zeitpunkte erscheinen, als da Ibsen eben in Deutschland die Geister aufzuregen begann. Wie liessen sich seine eigentlich verhältnismässig so schnellen Erfolge bei uns anders erklären, als dadurch, dass der Acker doch schon gepflügt sein musste, auf den diese Samenkörner fielen.

Was bei Ibsen auf den ersten Augenblick so verwirrend wirkte, war etwas Ähnliches, durch das auch die kolossale Hebbel-Bewegung und zwar gleich nach dem Erscheinen seiner ersten Tragödie hervorgerufen wurde:

die Parodoxie des Denkens. Den Lesern der „Judith“ wird es ergangen sein, wie den Lesern der „Stützen der Gesellschaft“, der „Nora“, des „Volksfeinds“, der „Gespenster“. Man war verblüfft, die Welt schien auf den Kopf gestellt: und dabei noch dieses Pochen, dass wir es doch eigentlich wären, die da auf dem Kopf ständen!

Paradox war Alles in dieser „Judith“, paradox wie sie selber. So hatte man noch nie ein Weib reden gehört. Die Vorliebe für sexuelle Stoffe und Probleme, die wir übrigens schon bei Kleist finden, bildet auch eine der frappantesten Eigenheiten Hebbel's. Und zwar ganz in demselben Sinne, mit derselben Tendenz. Das auf sich selbst gestellte Weib, das es als eine ungeheure Ungerechtigkeit empfindet, dass es dem Manne unterworfen sei; dass es die empfindlichste Verletzung, die einem Menschen überhaupt nur angethan werden kann, durch den Mann erleiden darf. Denn schlimmer als der Tod ist das Schicksal des Weibes, wenn es dem Manne wider seinen Willen ein Kind gebären soll, also das Gehasste noch einmal schaffen muss.

Hebbel hat dies Thema nicht wieder losgelassen, so wenig als es Ibsen je aufgehört hat zu beschäftigen.

Wohl verstanden: es kommt hier nicht darauf an, dass sie Beide gleiche oder verwandte Motive behandelt haben. Das macht zwei Dichter noch nicht verwandt. Aber die ganze Art zu denken und zu empfinden ist gleichartig. Man muss sich gegenwärtig halten, welcher Art zu empfinden diese Nora, diese Rhodope, diese Judith, diese Brunhild entsprangen.

Ich möchte sie mit Nietzsche „den Nachtischekel“ nennen.

Beide, Ibsen wie Hebbel, zeichnet eine gleiche Vornehmheit des Denkens aus. Es ist irgend etwas Hässliches, ein Disharmonisches, das den Einen wie den Anderen einmal tief beleidigt haben muss und das sie Beide tief in die Einsamkeit getrieben hat. Beide haben

sie etwas Scheues, etwas Borstiges, Eisbärhaftes. „Leben heisst tief einsam sein", ruft der Eine verzweifelt, und mit einem „ich banne euch", hält sich der Dichter des „Brand" diese kranke, hässliche, verlogene Gesellschaft vom Halse. Ich wüsste kein so treffendes Wort, durch das sich Ibsens Entwickelung definiren liesse, als des alten Anton Selbstcharakteristik in der „Maria Magdalena":

„Ich bin so wenig wie Er als ein borstiger Igel zur Welt gekommen, aber ich bin nach und nach einer geworden. Erst waren alle die Stacheln bei mir nach innen gerichtet, da kniffen und drückten sie alle zu ihrem Spass auf meiner nachgiebigen, glatten Haut herum und freuten sich, wenn ich zusammenfuhr, weil die Spitzen nur in Herz und Eingeweide drangen. Aber das Ding gefiel mir nicht, ich kehrte meine Haut um, nun fuhren ihnen die Borsten in die Finger und ich hatte Frieden".

Hebbel war es auch, der die Tragödie der verletzten Schamhaftigkeit („Gyges und sein Ring") zuerst begriffen und geschrieben hat. Fast liessen sich so auch die „Nora", „Die Frau vom Meere" und ein grosser Theil der übrigen Dramen Ibsens bezeichnen. Man achte auf folgende Erscheinung in den Ibsen'schen Dichtungen: Jedesmal geht bei ihm die Umwandelung der Helden ganz plötzlich vor sich. Sie haben irgend etwas erfahren, das wie ein Schatten auf ihr vergangenes Leben fällt. So in „Nora", so schon in den „Kronprätendenten" und so noch in der „Frau vom Meere"; und noch dazu irgend ein Etwas, das ihre Vergangenheit rechtfertigen sollte. Acht Jahre mit einem Manne in ehelicher Gemeinschaft gelebt und drei Kinder erzeugt zu haben, ohne das rechtfertigende Moment der gegenseitigen Liebe und unbedingten Opferbereitheit, ja auch nur ohne Anerkennung dieses Momentes. Das steht psychologisch ungefähr auf einer Stufe mit Rhodopens Erfahrung, dass sie von einem fremden Manne in ihrer Blösse gesehen wurde, ja dass sie ihr eigener Gemahl den Blicken dieses Fremden ausgesetzt, also innerlich geschändet hat — aus Schwäche,

aus Eitelkeit, aus Prahlsucht, weil er ein Elender ist. Es wird das der „Nachtischekel". Und von hier aus setzt dann bei Beiden jedesmal die Kritik der genossenen Genüsse ein, der Zweifel an dem Rechte, mit welchem man zu dieser Tafel geladen werden durfte. Wie! Wir sind entsetzt und fühlen uns beleidigt „über all' das Hässliche" so wie heute bei Ibsen, so schon vor mehr als 40 Jahren bei Hebbel! Und sie sind es doch, welche zuerst irgend ein unerträglich Hässliches peinlich empfanden! Und noch dazu ein Etwas, das, zierlich ausstaffiert, allgemein noch als ein Ideal von Schönheit gilt! z. B. die moderne Ehe, dieses Puppenheim — nun, Ibsen empfand es am Ende als eine Höhle aller Laster und Gespenster.

„Gespenster", „Gift", „Staub", „Sumpfboden" und wie die schönen Dinge alle heissen, mit denen unsere Gesellschaft von heute (ihre Einrichtungen, Lehren und Ideen) schon verglichen worden sind, als all' das hatte sie auch Hebbel schon empfunden. Er krümmt sich ordentlich unter dem Ekel, den ihm ihr Anblick erregt. Man höre, in welchen Bildern sich seine Klara gefällt:

„Ich danke dir, wie ich einer Schlange danken würde, die mich umknotet hätte . . . und wie der Unglückliche, den ein Wurm gestochen hat, nicht gescholten wird, wenn er sich in Schauder und Ekel die Adern öffnet, damit er dieses vergiftete Leben schnell ausströmen kann" . . . (Maria Magdalena.)

„Das vergiftete Leben!" Schon ganz die Sprache der Ellida, Rebekka, Fr. Alwing, der Frau Lövdahl in Kjellands „Gift". Uebrigens war es Heinrich Heine, dessen durchdringender Blick zuerst das Gespenstische in Hebbels Gestalten erkannte und das Negative ihrer Tendenzen richtig empfand, aber dabei um so mehr die Grösse der Hebbel'schen Intentionen bewunderte.

Wenn man heute die „Julia" aufmerksam durchliest und namentlich das Vorwort nicht übersieht, dann

findet man das ganze „Gespenster“-Drama schon im Keime vor. Ich führe ein paar Stellen aus diesem Schauspiele an.

Das Stück, das übrigens sehr viele schwache Punkte hat und so recht zeigt, inwiefern Ibsen die Erfüllung Hebbels genannt werden darf, hat zum Thema eine konventionelle Heirat. Da ist ein ausgemergelter Graf, dem gerade wie dem Dr. Rank in „Nora“ und dem Bischof in den „Kronprätendenten“ „zu Mute ist, als wüchsen wüste Disteln und Brennesseln aus seinem Fleisch heraus“. Er bietet einem jungen Mädchen, das seinem Vater entlaufen ist, die Hand. Doch er ist im Gegensatz zum alten Alwing noch zu anständig gesinnt, um ernstlich „für ein staubiges Leichenkissen eine schwellende Brust, die den Schlummernden wiegte, zu beanspruchen“. Denn er scheut „die Missheirat zwischen Leben und Tod; denn sie ist die Mutter der Gespenster“. Ja mehr! Er fürchtet den eigenen Sohn, der ihn dereinst auf Pistolen wegen seiner Geburt herausfordern könnte. Man denke sich aber all' dies nur ausgeführt, wie es das Vorwort so schön ausmalt: „Ein Bertram, wie er im Leben vorkommt, würde sich trotz seiner auf Null reducierten Leistungsfähigkeit in den Staat eindrängen . . ., er wird, nachdem dies gelang, eine Verbindung schliessen; er wird auch wohl noch einen Namensträger in's Leben rufen, ein unglückliches, ein von vornherein ohne Schuld zu ewigem Leiden verdammtes Halb- und Zwitterwesen, und so die Zukunft vergiften wie die Vergangenheit verpesten“. — Was ist dies anders als eine Vorwegnahme der „Gespenster“-Tragödie, die „Gespenster“ in der Furcht?

In Paris schrieb Hebbel in sein Tagebuch bereits das tiefe, auf dies Problem bezügliche Wort: „Jeder Tote ist ein Vampyr, die ungeliebten ausgenommen“. Ibsen könnte dies Wort gesprochen haben, so Ibsenianisch

klingt es! Und ein andermal sagt er in Bezug auf dasselbe Thema: „Wenn man die Blut- und Nervenlosigkeit des gegenwärtigen Geschlechts betrachtet, so sollte man glauben, die Toten seien auferstanden und spielten Leben". Gespenster, die Anspruch auf Realität erheben! Kein Problem hat Ibsen tiefer und länger beschäftigt als dieses, und nicht in den nach ihnen benannten „Gespenstern" allein. Man denke an „Kaiser und Galiläer", an die weissen Rosse in „Rosmersholm", an das so häufig variirte Vererbungsthema, das nur in diesem Zusammenhange richtig verstanden und gewürdigt werden kann. Wie Rank, so befreit auch Bertram sich nicht von der Qual des Lebens, sondern das Leben von sich, erlöst es gleichsam von seinem hässlichen Anblick, von der Gefahr und Pein des Kranken. Bertram sagt: „Sie meinen, ich will aus der Welt gehen, weil die Welt zu schlecht für mich ist? Sie irren, es treibt mich fort, weil ich zu schlecht für die Welt bin!"

Und wie heut' Ibsen und Zola, so hatte sich Hebbel bereits gegen den Vorwurf der Schlüpfrigkeit zu verteidigen gehabt. In derselben Vorrede ruft er aus:

„Ihr beschuldigt meinen Todtenkopf, er sei trotz seines Zähnefletschens ein Verführer und wolle Euch zu bösen Dingen verlocken. Das ist absurd; Eure bleichen Wangen und stieren Augen strafen Eure Zunge Lügen".

O ja! Bei „Nana" und „L'Assommoir", bei den „Gespenstern" und solchen dichterischen Erlebnissen vergeht Einem der sinnliche Kitzel. —

Die Absurdität der modernen Welt besteht nicht sowohl in der ungleichen, als vor Allem in der unsinnigen Verteilung der Güter. Der physisch auf den Hund gekommene, aber wohlhabende Mann, der das junge blühende Leben an sich fesseln will, der stumpfsinnige Reiche, dem der Genuss des Reichtums versagt ist, der Mann mit krankem Magen vor brechenden Tafeln, und

der arme Hungernde, der jenem noch überdies seine beste Kraft und Gesundheit opfern muss! Die Kraft und Güterverschwendung eines Geschlechtes, das sich auf Ökonomie zu verstehen vorgibt! Hebbel hat auch dieses Thema Ibsens und der modernen Naturalisten in „Julia“, „Maria Magdalena“, ganz besonders aber in seiner Tragikomödie „Ein Trauerspiel in Sicilien“ behandelt. In der Figur des Podesta, einer der genialsten Gestalten Hebbels, ist diese ganze Frage wie in ein einziges symbolisches Bild zusammengefasst. Ein Mann, der, weil er seine Jugend verpasst hat, nun, da er reich und begütert ist und geniessen könnte, sich taub und blind zu sein wünscht und im Besitze aller Reichtümer der Welt, um sich die besten Musiker und schönsten Gemälde halten zu können, nur damit an allen diesen Dingen wenigstens kein Anderer Genuss haben soll! Man halte hiermit gewisse Scenen, Reden und Gestalten Ibsens zusammen; z. B. die Scene im Beginne der „Stützen der Gesellschaft“ mit dem Schiffsbaumeister Auner (die Scene stellt die Erbförster-Tragödie im Keime dar). Aber krasser und konsequenter ist auch von Zola und Ibsen dieses Problem nicht mehr behandelt worden.

Wo ist denn nun die Paradoxie des Denkens und Empfindens, bei den Hebbel und Ibsen oder auf Seiten unserer Gesellschaft? Freilich, man muss die Podestas nicht über ihre Darsteller zu Gericht sitzen lassen! So wenig als den ganzen und halben, den offenen und heimlichen Nanas ein Gericht über die Zolas zusteht. Aber das ist das Unglück moderner Dichter: Wer die Lebenswahrheit ihrer Darstellungen am besten und sichersten zu beurtheilen wüsste, kann und darf sie nicht anerkennen! Welches Kriterium also gibt es für den Realismus? Nun! wer sich getroffen fühlt, gibt die Wahrheit des Dargestellten zu. Der verfehmte Dichter hat beinahe immer Recht. —

Das „Trauerspiel in Sicilien“ ist nächst der „Julia“ das beste Beispiel, wie Ibsen der Aehrenleser Hebbels werden sollte. Eine zweite Absurdität des modernen Lebens, die Beide in gleich hohem Grade beschäftigt hat, ist die Erscheinung der „Stützen der Gesellschaft“, die, um das wacklig gewordene soziale Gebäude aufrecht zu erhalten, überall aufgerichtet sind, beziehungsweise sich selber aufgerichtet haben; die aber, sei's aus Schwäche, sei's aus Feigheit oder Kurzsichtigkeit, sei's weil die Last des einsinkenden Gebäudes zu gewaltig auf sie niederdrückt, kurz, die, eben um die Gesellschaft zu stützen, selbst die gesetzwidrigsten Handlungen begehen, die gerade ausüben, das zu verhüten sie eingesetzt sind, und die den Riss zu erweitern selbst am tüchtigsten mithelfen.

Hebbel hielt es noch nicht für möglich, dieses Thema tragisch (da sei es zu absurd) oder komisch (da sei es zu ernst, zu „peinlich“) zu behandeln, und er erfand, worauf er sich etwas Besonderes zu Gute that, den Ausweg der Tragikomödie. Aber das gerade macht ja die peinigende Wirkung dieses Vorgangs im Leben selber aus, wenn man ihm nicht von einer Seite beikommen kann. Hebbel konnte sich eben selber noch nicht aus dieser Ungeheuerlichkeit herausfinden.

Man braucht sich heute nicht mehr dabei aufzuhalten, wie dieser Stoff behandelt werden muss, nachdem Ibsen die „Stützen der Gesellschaft“ geschrieben und gezeigt hat, wie er ernst behandelt werden könne, ohne dass ihm etwas von seiner Absurdität genommen werde, und wie man die Komik solcher Zustände aufdeckt, ohne den Ernst ihrer Bedeutung dabei aufzuheben!

Hebbel hat, wie man sieht, den modernsten Naturalisten einige ihrer kühnsten Gedanken vorweggenommen! Schon er verspürte etwas, wie man in derselben schon mehrfach erwähnten Vorrede nachlesen kann, von der

„Götzendämmerung“ der modernen Kulturwelt. „Wir leben in den Zeiten des Weltgerichts“, meint der Tagebuchschreiber, „wo die Dinge von selber zusammenbrechen“. Dagegen in der Ausführung, wie plump, wie hölzern ist da nicht noch Vieles! Treitschke macht sich einmal bei Gelegenheit von Hebbels lyrischen Anwandelungen über den Bären, der tanzen will, lustig. Nun, Ibsen ist der Bär, der mittlerweile tanzen und fechten gelernt hat. Die Hiebe, die dieser austeilt, die sitzen und schmerzen deshalb noch weit bitterer, während Hebbel noch überall in die Luft haut und mit dem Ellenbogen anstösst.

Hinsichtlich der Technik lässt sich der Gang der Entwickelung von Hebbel zu Ibsen ganz deutlich aufzeigen. Womit dieser Wunder von Erfolgen und Wirkungen erregt, das stand auch jenem schon vor Augen. Aber es blieb ihm überall nur noch ein unerfülltes Ideal. Er skizziert es einmal im Tagebuche: „Zwei verwandte Charaktere, einen durch den anderen zu zeichnen, sie sich gegenseitig abspiegeln zu lassen, ohne dass sie es merken, wäre wohl der Triumph der Darstellung“.

Diesen Triumph feiert Ibsen in seinen Gesellschaftsdramen, speziell in der „Wildente“. All' die unnöthigen Monologe, die auch Hebbel nach Möglichkeit gebannt sehen möchte, ohne ihrer doch entraten zu können, all' die langen ungeschickten Erzählungen und Aufklärungen und Selbstcharakteristiken, die sich bei Hebbel oft wunderlich genug machen, und die Grillparzer einmal zu dem Wort veranlasst haben: „Was soll mir Hebbel? Der weiss Alles, auch was der liebe Gott thut!“, — all' das ist in Ibsens letzten Werken als technische Ungeschicklichkeit wenigstens geschwunden! Aber was nicht geschwunden ist, ist der Beiden gemeinsame grüblerische Hang, die Lust, Probleme und immer wieder Probleme zu stellen, dieses Sich-stumpf-Bohren im lebendigen und selbst eigenen Fleische, die Lust an seelischen

Vivisektionen, ihr psychologischer Spürsinn — das gehört so sehr zu Beider Charakter, dass man diese Art nicht wegwünschen kann, ohne die Dichter selber gleichfalls des Teufels zu wünschen.

Sie blicken Beide in diese Welt wie in ein helles Wunder hinein. „Ich verstehe die Welt nicht mehr!“ ruft der alte Anton am Schluss, und Ibsen hat hinter seine Dramen fast regelmässig ein grosses und nicht zu übersehendes Fragezeichen gesetzt.

Was sind wir doch für schlechte Psychologen! Wir bilden uns ein, Ibsen will uns ein Rätsel zu knacken geben; und doch ist er's, der sich am Rätsel die Zähne stumpf beisst, der das Wunder sieht:

„Ich frage nur; antworten ist mein Amt nicht“. —

Bevor ich Ibsen kannte, war auch ich überzeugt, dass die „Maria Magdalena“ auf einer falschen Voraussetzung aufgebaut sei! Ich verstand erst das wunderbar Tiefe dieser Art zu motivieren, als ich Ibsen begriff und jetzt bin ich sehr geneigt, diesen „Motivierungsfehler“ bis zum Aeussersten zu verteidigen.

Weshalb musste Klara fallen? Die Antwort steht bei Ibsen.

Sie, die in den engen, bürgerlichen Verhältnissen, unter dem starken Willen eines bärbeissigen Alten stand, musste sich in sich selbst verlieren. Sie gehorchte dem zukünftigen Manne unbedingt, in Furcht schon voraus befangen, weil sie nie anders gekonnt, als in geheimer Furcht unbedingt zu gehorchen. Und so ist es denn ganz folgerichtig, dass sich die Spitze des Ganzen schliesslich gegen den Alten richtet.

Diese Tendenz gegen die bedrückende Enge der bürgerlichen Verhältnisse ist eine echt Ibsen'sche Tendenz.

Hiermit hängt es nun weiter zusammen, dass bei Beiden der Schwerpunkt des dramatischen Baues in

der Exposition liegt. Auch darin sind Beide Kleist und Lessing verwandt. In der „Judith“ und in der „Hermannsschlacht“ z. B. erstreckt sich die Exposition über volle vier Akte, bei Ibsen aber eigentlich über das ganze Drama; denn er endet gewöhnlich, wo der Höhenpunkt der dramatischen Entwickelung eben sichtbar und nicht etwa schon erklommen ist (am deutlichsten in „Nora“ und „Volksfeind“). Und doch sprach man von den Katastrophen und letzten Akten, welche die „Maria Magdalena“, die „Nora“, die „Gespenster“ eigentlich bildeten. Freilich sind und enthalten sie auch Katastrophen, wie auch die Vorderdramen der griechischen Tetralogieen schon Katastrophen enthielten. Aber es sind doch die eigentlichen Expositionen. Lessing, Kleist, Ludwig, Hebbel, Ibsen sind ja selber nur Expositionen, wie auch das moderne Gesellschaftsdrama erst am Anfange seiner Entwickelung, also in der Exposition begriffen steht.

Der Dichter der „Maria Magdalena“ hatte das Gefühl, während er an diesem Drama schrieb, als drängte die Welt auf ihn ein, wie ein zusammenfallendes Gewölbe; es war ein Flüchten in's Tiefste hinein, ein Schlüpfen und Verstecken in den verborgensten Winkel. Nicht viel anders wird wohl auch der Dichter der „Nora“, der „Gespenster“, der „Frau vom Meere“ empfunden haben. Ja, was sage ich: Er hat so empfunden. Man höre die Sprache seiner Helden, und namentlich seiner Heldinnen. Zu Ellida sagt ihr Gatte: „Die Berge drücken und lasten auf Deinem Gemüt. Für Dich ist hier nicht Licht genug. Der Himmel über Dir nicht weit genug. Nicht Macht genug, nicht Fülle genug im Luftstrom“. —

„In der Welt ist ein Gott begraben“, schreibt Hebbel in sein Tagebuch, „der auferstehen will und allenthalben durchzubrechen sucht“; und nehmen wir

einen anderen Ausspruch hinzu: „Es giebt eine Zeit wo man in jeder Krippe den Heiland sucht", und wieder haben wir eine Ibsen-Tragödie im Keime vor uns: „Kaiser und Galiläer". Auch hier und überall bei Ibsen eine geheime und nur halb eingestandene Sehnsucht einer Gottheit, die durchzubrechen sucht. „Ich glaube an das Kommende", ertönt es verheissungsvoll in dieser Tragödie, „das Gottgeborene, das Ungeschaffene in dem Wechselnden", das, wie hier der griechische Weisheitslehrer, so auch unser Hebbel in Gefahr sieht. Er nennt es „das Werdende, das sich selbst erst im Kampfe mit den Schöpfungselementen Gebärende".

Nach diesem Werdenden sehnt sich der Ditmarse und der Mann von Skien. Da sehnt sich überhaupt allüberall irgend Jemand (bei Ibsen ist es meist eine Jemandin) hinaus — nach Süden, in grössere Verhältnisse, in die Freiheit. So Agnes in „Brand", so Dina in den „Stützen der Gesellschaft", so Oswald in den „Gespenstern", so Ellida! Diesen Lockruf nach irgend einem Hinaus — irgend wohin, wo es nur recht gross und recht weit und recht hell und recht warm ist — (den Eisbär friert's, ihm ist's jetzt viel zu dunkel in seiner Höhle, er zog wie Hebbel nach Süden, sobald er die Freiheit dazu hatte) — diesen Lockruf hören wir schon aus Hebbel's Dramen, am vernehmbarsten aus dem Munde des Tischlersohnes Karl.

Weshalb musste Karl sündigen? Wie kam er der Sünde so nahe, dass man sie fast begangen halten kann? Aus demselben Grunde, der auch Klara fallen liess; aus demselben Grunde, aus welchem auch der alte Alwing gefallen ist. Es hat ihm von je an der echten „Lebensfreudigkeit" gefehlt, er hatte nur immer ein Amt und keinen Beruf, eine Pflicht und keine Freiheit.

Wie treffend charakterisiert doch Karl sein Verhältnis zum Alten: „Wir passen ein für alle Mal nicht zusammen, er kann's nicht eng genug um sich haben, . . . er möchte die Faust zumachen und hineinkriechen, ich möchte meine Haut abstreifen wie den Kleinkinderrock, wenn's nur ginge!“ Und immer, so oft ich Ibsen las, summten mir ein paar alte Verse in den Ohren, auf deren Sinn ich lange Zeit nicht zu kommen vermochte, bis er mir eines Abends einfiel. Es ist Karls herrlicher Sehnsuchtsgesang, unter den Gedichten, als „Der junge Schiffer“ überschrieben, zu finden:

Dort bläht ein Schiff die Segel
Frisch saust hinein der Wind;
Der Anker wird gelichtet,
Das Steuer flugs gerichtet,
Nun fliegt's hinaus geschwind.

Ein kühner Wasservogel
Kreist grüssend um den Mast,
Die Sonne brennt herunter,
Manch' Fischlein, blank und munter,
Umschaukelt keck den Gast.

Wär' gern hinein gesprungen
Da draussen in mein Reich!
Ich bin ja jung von Jahren,
Da ist mir's nur um's Fahren.
Wohin? Das gilt mir gleich!

Dieses einzige Lied beweist übrigens schon allein, ein wie starkes lyrisches Talent auch in Hebbel schlummerte, dass auch „unter ihm einmal ein lyrisches Flügelross getötet wurde“, wie Georg Brandes so schön den Lyriker Ibsen charakterisirt.

Der ganze Ibsen ist also eine alte deutsche Melodie, über deren Sinn sich unsere Väter bereits den Kopf zerbrochen hatten, z. B. der alte Vischer, der den Hebbel sein Lebtag bewundert und geliebt, aber nie begriffen hat!

Es liesse sich von dieser Melodie noch mancherlei Interessantes sagen; — doch ich will ein Ende machen, denn es könnte sonst leicht eine ewige Melodie werden. Ich widerstehe der Lockung, eine Analogie von Ibsens und Hebbels beiden tiefsten und gedankenreichsten Tragödien zu geben („Kaiser und Galiläer“ und „Genoveva“).

Auch darin gleichen sich schliesslich diese Beiden, dass sie sich im Alter selber ungleich wurden. Hebbel klärte sich zum Nibelungen- und Demetriusdichter ab und gab somit sein Bestes preis: Kraft und Originalität. Die Meinung, anbei bemerkt, dass in den „Nibelungen“ der Schwerpunkt seines Schaffens liege, beweist allein schon, wie wenig auch heute noch Hebbel selbst von seinen Verehrern verstanden wird. Ibsen hingegen wurde tiefer und grösser mit jedem Werke, das er schuf. Sein „Rosmersholm“ ist fast wie eine neue Offenbarung, eine Renaissance des alternden Dichters.

Am Abend ihres Lebens finden sie Beide wieder den Weg zu ihrem Volke: der Kosmopolit und Exilierte Ibsen, der mit romantisch-nationalen Dramen begann, wird nordischer, norwegischer; und der Problemdichter Hebbel, der sich als Schüler Uhlands in die Litteratur einzuführen versuchte, vertieft sich in alte deutsche Sagen, bearbeitet den Sang vom Rheingold und Jung-Siegfried, — zur gleichen Zeit, in der aus derselben Stoffquelle auch Ibsen schöpfte („Nordische Heerfahrt“) und Wagner den Ring komponierte.

Hebbel, der in jüngeren Tagen „an's Ende gemahnt“, steigt im Alter, fast um sich selber von dem Schrecken zu erholen, zur Jugend seines Volkes, in den rauschenden Wald der ältesten Sagen zurück. Und Ibsen, der in jüngeren Jahren gleichfalls ein Ende prophezeit hat, wird im Alter — selbst noch ein Anfang. Als er sein „Rosmersholm“ schuf, sprang ein neuer Quell der Dichtung und des Lebens.

5. Hundert Jahre deutscher Zeitgeist.

(1890.)

In Zeiten grosser geistiger und sozialer Spannung, in denen sich am Ende die Kämpfenden gar nicht mehr verstehen und sehen können (und unsere Zeit ist, dünkt mich, so eine Zeit!), in solchen Zeiten pflegen die Ernsten und Parteilosen mit Gier nach Allem zu greifen, was gerade von der letzten Vergangenheit, den Voraussetzungen unserer Kämpfe, berichtet. Denn in solchen Zeiten ist gewöhnlich die Brücke abgebrochen, die das Vorgestern und Heute überspannt: man hat das Gestern vergessen. Und Schriften, die uns vom Gestern erzählen, scheinen dazu berufen, die abgebrochene Brücke wieder herzustellen.

Als ein derartiges Buch begrüsste ich (und wohl viele mit mir) Julius Dubocs „Hundert Jahre Zeitgeist in Deutschland. Geschichte und Kritik". (Leipzig, Otto Wiegand. 1889.) Die Entwickelung des deutschen Geistes im letzten Jahrhundert, die geistigen Strömungen zu verfolgen, in die wir jetzt hineingeraten sind, was kann uns wissenswerter sein! Und wenn man nun jenem Buche nachrühmen muss, dass es einheitlich gedacht und abgefasst, klar und zuweilen sogar schön geschrieben, übersichtlich komponiert und geistreich in den Ausführungen ist, dann scheint man geradezu das ganze Füllhorn kritischen Lobes darauf ausgeschüttet zu haben.

Aber gerade die Vorzüge des Buches sollen mir ein Anlass sein, seine Schwächen um so rückhaltloser zu berühren. Auch nimmt es schon seiner Eigenart nach eine so hervorragende Stellung ein, dass es die schärfste Beachtung verdient.

Die Hauptschwäche besteht für mich, um dies gleich zu erwähnen, darin, dass Duboc nicht den Geist der Zeiten in sich vereint, dass er zur Moderne

ein nur sehr schwaches Verhältnis hat, dass er als Mann von Gestern redet, der das Heute nicht versteht, ja dass er uns dieses Gestern als ein Heute schildert: dass er alle modernen Bewegungen von einem Standpunkte ansieht, der nicht mehr modern ist.

Schon die Einleitung, die Definition dessen, was Duboc unter „Zeitgeist“ versteht, kann nicht ohne Einwand hingenommen werden. Der Verfasser will, sozusagen, eine geistige Heimatkunde der Deutschen schreiben. Er spricht von den Stromgebieten, den Flüssen, mit ihren Neben- und Zuflüssen. Aber es will mir scheinen, als ob jede Zeit ein doppeltes Stromgebiet hat; dass ein Leben in den Höhen und eines in den Niederungen jeglichen Volkes ist. In diesem stellt sich wohl eine Zeit dar, hier bildet sie ihren Körper — in jenem aber denkt sie, hat sie ihren Geist. Zeit-Geist, das wäre also das Stromgebiet in den Höhen. Duboc sagt: „Unter Zeitgeist verstehe ich, in Übereinstimmung mit dem Sprachgebrauch, die in einem bestimmten Zeitabschnitt herrschend gewordene, tonangebende Gesamtrichtung des Meinens, Urteilens, Empfindens, des Geschmacks und, von ihnen beeinflusst, des Strebens und Wollens“.

Ja, das pflegt sich wohl der „Zeit-Geist“ zu nennen, aber man nennt es doch nicht so. Wollte aber Duboc die Gesamtheit des Denkens, Urteilens u. s. w. des letzten Jahrhunderts charakterisieren (gewiss eine nicht minder wichtige Aufgabe!) dann hätte er auch konsequent die grossen Geister n i c h t zur Charakterisierung heranziehen dürfen; er hätte sie vielmehr in ganz andere Zeiten — etwa jedesmal ein bis zwei Menschenalter später — verlegen müssen! Ferner ist es vollends unbegreiflich, weshalb Duboc gerade die Periode der Romantik als eine episodische hat geglaubt übergehen zu müssen. Denn was charakterisiert die ersten zwei Jahrzehnte unseres Jahrhunderts, wenn nicht die Periode der Romantik: die Romantik des Dichtens (Tieck), des Philosophierens

(Schelling), des Politisierens (Freiheitskriege), des wissenschaftlichen Denkens (Aufkommen der historischen und germanistischen Wissenschaften). Gehören nicht Kleist, Tieck, Heine zum Zeitgeist? Wie viele Denker und Schriftsteller giebt es denn, die länger und auf weitere Schichten gewirkt haben? Oder, in wem kündigt sich die Heraufkunft des preussischen Geistes energischer an als in Heinrich von Kleist? Aber, hier eben war das Dilemma! Für seine Zeit konnte Kleist den Zeitgeist nicht charakterisieren, für die spätere Zeit durfte er nicht mehr verwandt werden!

Ich erwähne das, nicht, um die Unvollständigkeit zu rügen (denn in einem Buche von 300 Seiten lässt sich ja ohnehin nicht alles behandeln), aber ich erwähne es, weil mir dieser Mangel charakteristisch für die Methode Dubocs ist.

Als den Standpunkt Dubocs möchte ich einen naturwissenschaftlich modernisierten Feuerbachianismus bezeichnen. Bei Feuerbach verweilt er mit der grössten Liebe, ihn behandelt er am ausführlichsten. Und doch, scheint mir, dass er Feuerbach fast in sein Gegenteil umkehrt, indem er nicht die Negation, sondern die ihr zu Grunde liegende Position zum Wesen seines Geistes macht, indem er nicht die Kritik, sondern das kritische Ideal als Grundlage seiner philosophischen Wirkung annimmt. Feuerbach war bekanntlich der Hohepriester des Diesseits. Auch Duboc ist als Philosoph ein Realist; er leugnet die Vernunft in der Natur, ihm ist der Begriff des ewigen Fortschritts noch sehr zweifelhaft, er kommt aber schliesslich über diesen Zweifel hinweg, indem er ein Entwicklungsgesetz über unsere Welt hinaus annimmt, und mit diesem „Über“ ist er auch über Feuerbachs Realismus hinaus. Der Nachfolger Feuerbachs, Max Stirner, der aber, wie dies so philosophische Nachfolger thun, seinen Vorgänger geköpft hat, ist dagegen Duboc durchaus unsympathisch. Hier beginnt nämlich der

Realismus wirklich realistisch zu werden. Stirner war strenger Egoist. Giebt es kein Jenseits, so giebt es auch keine Verpflichtung. Mit der Metaphysik fällt die Moral. Begriffe wie „das Allgemeine“, „das Ewige“, „das All“ u. s. w. haben keinen Wert mehr. Weshalb also sich dem Ganzen oder einem Teile eines Ganzen opfern? Weshalb also Altruist sein? Diese Konsequenzen hat Stirner gezogen. In unserer Zeit ist das alles weit genialer von Nietzsche behandelt worden. Aber diese Konsequenzen will Duboc nicht zugeben. Und darin liegt für mich die zweite grosse Halbheit seiner Darstellung. Der ganze holde Optimismus, mit dem Duboc zum Schlusse selbst die Zweifel seiner Seele besänftigt, schmeckt doch etwas sehr nach dem Philister.

Stirner und Schopenhauer hat Duboc weder widerlegen, noch auch charakterisieren können. Da fehlt ihm zu sehr der Blick für die grosse Persönlichkeit; was er vor allem, nicht versteht, das ist das Werden einer grossen Individualität. Die Hervorragendsten, mit denen er sich beschäftigt, Schopenhauer, Wagner und Ibsen, zeigen das. Nicht, dass er sie ungerecht behandelte, er urteilt viel wohlwollender und verständiger, als sonst von Männern, die auf seinem Standpunkte stehen, über sie geurteilt zu werden pflegt; auch das verarg' ich ihm nicht, dass es der Erfolg ist, der ihm der Hauptanlass wurde, sie so stark in den Vordergrund treten zu lassen: das ist am Ende eine Konsequenz seiner Auffassung vom „Zeitgeist“. Aber ein anderes kommt für mich in Betracht: er behandelt den einen wie den anderen, er behandelt überhaupt jeden wie etwas Gegebenes; er hat kein Auge für das Werdende eines Genius, für die Bedingungen dass es gerade so werden musste und nicht anders sich entwickeln konnte. Er betrachtet die Geschichte zu sehr kapitelweise. Sonst hätte er die Romantik, die Brücke vom

metaphysischen Zeitgeiste zum Feuerbach'schen Realismus nicht überspringen können, sonst hätte er (und das ist geradezu eine Blasphemie!) nicht einer Betrachtung Schopenhauers ein Kapitel über die Gründerperiode (als in ursächlichem Zusammenhange stehend) folgen lassen können. Nach Duboc ist nämlich der ethische Materialismus und der künstlerische Naturalismus unserer Zeit eine Folge des Schopenhauer'schen Pessimismus. Freilich, dass auf die Trunkenheit der vierziger Jahre ein Katzenjammer folgte und dass erst in dieser Katzenjammer-Stimmung Schopenhauer von Vielen gelesen und gepriesen wurde, wer wollte das bestreiten! Doch was gehen uns diese Vielen selbst im Duboc'schen Sinne an! Es sind das jene, die aus allen Blumen das Gift aussaugen, die aus Allem Rechtfertigung ihrer Gemeinheit herauszulesen wissen, so wie sich nach Shakespeare der Teufel sogar auf die Schrift beruft. Duboc kennt auch ihre Taktik ganz gut: „Der Zeitgeist machte mit diesen Velleitäten des Pessimismus kurzen Prozess. Er liess Askese Askese sein, überliess, was er nicht assimilieren konnte, — mit gebührender Bewunderung — dem Philosophen als dessen Domäne und assimilierte seinerseits, worin seinem Bedürfnis in wesentlicher Weise entsprochen worden war. Der Zeitgeist acceptierte auf diese Weise den Vordersatz, strich aber die von dem Philosophen zwar nicht im Leben bewährte, aber angepriesene Konsequenz der Resignation und Abwendung vom Willen". Als ob diejenigen, die immer auf den letzten Philosophen einzuschwören sind und die gern mit den geistreichen Apercus der jüngsten Mode wichtig thun, den Geist der Zeit verträten! Armer Zeitgeist! Hier zeigt sich die Schwäche in der Auffassung Dubocs am allerdeutlichsten. „Die Freuden, die das Leben uns bietet, sind ja im Grunde Illusionen, elender Selbstbetrug, hinter dem nichts steckt, was eigentlich der Mühe wert wäre; aber da wir nun einmal

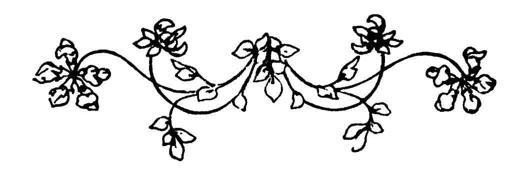
an der Sklavenkette des von der Vernunft freilich geächteten, aber in unserem irrationellen Teil fest geankerten Triebs liegen, so ist es immer noch besser, diese Scheinfreuden, so lange sie vorhalten, zu geniessen, als sich ihretwegen zu zergrämen und zu verbittern. Also vive la joie, auch unter dem Galgen!" Aber wann ist je die gemeine Natur in Verlegenheit, sich hinter ihrem Zeitgeist zu verstecken? Auf solche Argumente sollte sich ein Schriftsteller vom Range und der Vornehmheit Dubocs schlechterdings nicht berufen, nicht einmal, wenn er nicht anders als durch diese Argumente siegen zu können meint! Auf solche Argumente gestützt, kann man in Kant die Ursache von Jena darstellen, weil er durch seine Philosophie so Viele vom praktischen Leben abgezogen hat, weil sich so viele Schwächlinge mit dem letzten Reste von Energie auf die Metaphysik gestürzt haben.

Auf Einzelnheiten einzugehen, würde zu weit führen. Aber dergleichen Unklarheiten lassen sich Duboc noch auf vielen Gebieten nachweisen. Seine Ableitung des Hässlichen aus dem Pessimismus und ethischen Materialismus z. B. ist so einseitig und oberflächlich wie nur möglich. Wie will Duboc mit dieser Auffassung das Hässliche bei Schiller und Shakespeare erklären? Zola und Wagner haben doch das Hässliche nicht erfunden. Und was die Ästhetisierung und Idealisierung des Stoffes betrifft, das sind vage Begriffe, mit denen wir einem Gloster noch nicht beikommen und mit denen wir auch einen Coupeau und Oswald in's Himmelreich der Kunst erheben können. Und gerade auf Dubocs altruistischem Standpunkte können wir das sehr gut. Als ob das Mitleid, die Liebe, der Schmerz nicht auch den Dichter bei der Gestaltung und Missgestaltung dieser Personen beflügelt hätte! Trotzdem bleibt eine Kluft zwischen diesem Hässlichen und dem Hässlichen der älteren Litteratur. Die Ursachen für

das neue Hässliche, sagen wir das naturalistisch Hässliche, sind Duboc unbekannt geblieben. Sie mussten ihm unbekannt bleiben, weil er nicht als Psycholog und Historiker die Entstehung der modernen Kunst verfolgt hat. —

Ein Fehler, der Duboc gewiss von vielen anderen gerügt werden wird, ist, dass er den Geist unserer Zeit ganz unverhältnismässig ausführlich (zwei Drittel des Ganzen) behandelt. Ein Missverhältnis ist das allerdings. Schliesslich interessiert uns unsere Zeit ja aber auch ein klein wenig mehr als jede andere; und hätte er uns die Zugänge und Quellen der Strömungen unserer Zeit aufzudecken verstanden, der Fehler wäre unversehens zu einer Tugend geworden. Dass er aber trotzdem gerade unsere Zeit mit so grosser Gewissenhaftigkeit und dem besten Bemühen historischer Objektivität zu charakterisieren versucht, das sei ihm nicht vergessen! Auch findet sich gerade in diesen Kapiteln viel Geistreiches, viel Anregendes, manches Zutreffende! Mit den kompilatorischen Machwerken, deren wir so viele über unser Jahrhundert besitzen, darf dieses Buch nicht verwechselt werden.

Es ist ein gutes Buch, denn es baut sich auf einer geistigen Basis auf; und es ist auch wieder ein schwaches Buch, weil diese Basis nicht fest und stark genug ist, den Zeitgeist (zumal dieser Zeitgeist eigentlich ein Zeitkörper ist) eines ganzen Jahrhunderts zu tragen.



III.

Ideale und Probleme.





1. Das ewig Menschliche.

(1891.)

I.

In revolutionären, geistig bewegten Zeiten, wie den unsrigen, geht stets der Glaube um: nun müsse und werde Alles anders werden; ein vollständiger Bruch mit der Vergangenheit sei eingetreten; das, was wir wollen, was wir geistig vertreten, sei bis im tiefsten Grunde anders als Alles, was vordem geglaubt, gewollt und gewesen sei. Nun weiss man freilich ganz genau, dass nicht alles neu ist, was funkelt. Jede Idee hat ihre Geschichte. Allein, naiv wie alle, die selbst im Kampfe stehen, nun einmal in dem Glauben eines neuen Weltenmorgens sind, hat man eine schöne Art der Bezeichnung und Ehrung seiner Vorgänger gefunden: man nennt sie die Propheten, die schon in dunkler Nacht die kommende Sonne geahnt haben. Und im schönen Gegensatz zu den Vertretern des Alten, die jede Erscheinung nur als die Folge und das Produkt der Vergangenheit nehmen, gleichsam geschichtlich betrachten, sieht man hier Alles nur im Hinblick auf die Zukunft, als die Vorzeichen und ersten Sonnenstrahlen eines neuen Frühlings.

In diesem Streite pflegt man kein Gehör zu haben für einen Grundton, der durch den Streit von der Vergangenheit zur Gegenwart klingt, kein Gesicht für

die Pfeiler und Steine, die, wenn alles zerstört und niedergerissen ist, bestehen bleiben und neuen Bauten als Stütze und Basis dienen.

So ahnten die christlichen Völker nichts davon, dass sich ihre Kirchen aufbauten auf heidnischen Tempeln, auf den Trümmern, Stätten und Grundlagen griechischer und spätrömischer Gotteshäuser.

Gewöhnlich ist es so, dass die Revolution von irgend einem Ideale der Vergangenheit ausgeht, dass gerade der Gegensatz dieses Ideals und der modernen Wirklichkeit, die Enttäuschung darüber, dass sich so gar nichts erfüllen wollte von all den Weissagungen, Hoffnungen, Erwartungen, dass gerade solche Kontraste der Menschheit irgend wann einmal recht drastisch und missliebig zum Bewusstsein kommen und zu einer gründlichen Revolutionierung vorbereiten. Und dann bedeutet die Revolution, ja die Revolution bedeutet zum guten Teil immer eine Art Atavismus, Rückfall in vergangene Kulturstufen, was dann gerade wieder zu neuen Revolutionen Anlass gibt.

II.

So wäre es denn auch in unserer Zeit nicht schwer, viele, ach, so gefährliche Ideeen, neue Pläne, konsequente Dichter, epochale Werke aufzuweisen, denen bei aller Neuheit, Revolte wider die Vergangenheit, doch selbst wieder ein gut Stück Vergangenheit im Leibe steckt.

Solch eine hohe Säule aus vergangener Pracht ist heute der Begriff des ewig Menschlichen, das Ideal des Humanismus.

Der Menschheitskult ist geradezu an die Stelle der alten Religion getreten. Was geschieht heute nicht alles im Namen der Menschheit. Führte man ehedem Krieg für Götter, für und gegen Fürsten, für und gegen Nationen; so geschieht es heute namens der Menschheit und gegen das, was der Menschheit, dem Rein-

Menschlichen zuwider arbeiten könnte. Ja man denkt, man arbeitet, man dichtet nur noch für die Menschheit. Es ist ein stehender Tadel gegen gewisse Klassen von Menschen, Arbeiten, Anschauungen, dass sie doch der Menschheit nicht genügten.

Die Menschheit und das ewig Menschliche ist das Alpha und Omega unserer modernen Aesthetik, Ethik, Wissenschaft, Sozialpolitik. Das ewig Menschliche soll der Künstler darstellen (das versteht man häufig unter Realismus oder Objektivität), das ewig Menschliche soll der Gelehrte zu ergründen suchen; auf das ewig Menschliche soll der Staat in seiner Politik Rücksicht nehmen; das ewig Menschliche sei vor allem Norm unserer Moral.

Und Unmensch heisst seit Langem das stärkste Schimpfwort. Ein Mensch ohne Mitleid, ein grausamer (nämlich gegen Menschen grausamer), ein starrer, unerbittlicher Charakter — das ist ein Unmensch. —

Das ewig Menschliche und immer wieder das ewig Menschliche! Ja, wenn man nur herausbekäme, was das ewig Menschliche ist? Oder doch wenigstens, was darunter verstanden werden soll!

Nun das Wort sagt es ja offenbar! Das ewig Allgemeine! Das allen Menschen Gemeine, das, was auf Jeden passt, ohne Unterschied der Herkunft, des Geschlechts, der Atzung und des Geruches, um mit dem geistreichsten aller Bären, Atta Troll, zu sprechen! d. h. mit anderen Worten die noch nie vollzogene Abstraktion des Menschlichen!

Man redet von Gleichem, weil man Verschiedenes im Menschen auf dieselben Grundgesetze glaubt zurückführen zu können. Man nennt gewisse Grundtriebe wie den Hunger, die Liebe, rein und ewig menschlich. Aber das fliesst ja Alles über den Menschen hinaus und trifft auf alle organischen Wesen zu; in der specifisch menschlichen Form aber ist es so grundverschieden,

so differenziert, dass man gar nicht begreift, wie man so ungleiche Dinge mit einem gemeinsamen Namen bezeichnen kann. Die Liebe eines hinterpommerschen Bauern und eines modernen Künstlers, etwa eines Pariser Dekadenten, der Hunger des Kranken und der des Gesunden, das sind in der That nicht mehr dieselben Dinge, und gelten auch im Bewusstsein der Völker als so gleich, dass man das Eine als das Natürliche, das Andere als unnatürlich oder strafwürdig empfindet.

III.

Von der Menschheit wissen wir eben gar nichts. Die Menschheit ist ein Begriff, der ganz ins Graue und Ungenaue verfliesst, der zu seiner Begründung nicht einmal etwas äusserlich Fixierbares hat, nämlich die Grenze, die man noch früher zu kennen glaubte, die Grenze zwischen Mensch und Tier. Anfang und Ende der Menschheit, rein als Entwickelungspunkte genommen, sind nicht allein unbekannt, sie existieren einfach gar nicht. Im Allgemeinen denkt man freilich an viel Näherliegendes. Wenn nämlich zwei Individuen, Gruppen, Parteien, Völker, Stämme, Sekten u. s. w., die sich Jahre und Jahrhunderte lang bitter befehdet haben, die sich ursprünglich als etwas so Fremdes, Unverständliches, Furchtbares entgegentraten (z. B. bei den Geschlechtern der Völker) und sich schliesslich nähern, aussöhnen, sich gegenseitig abschleifen, dann ist der Begriff „Mensch" jedesmal die Bezeichnung für die neu entdeckte Gemeinsamkeit; und in solchen Fällen hat er einen sehr bestimmten, konkreten, und oft ganz genau feststellbaren Begriff. Auch wenn Menschen und Völker lange Zeit in irgend einer örtlichen oder geistigen Abgeschiedenheit lebten und plötzlich aus sich heraus traten und gleichsam neu entdeckten, dass es jenseits ihrer Welt auch noch stamm-, sinn-, geistverwandte, ähnlich beschaffene Geschöpfe (Menschen) gibt; dann

weiss man wieder ganz genau, was man unter solch' einem allgemeinen Begriffe zusammenfasst. Man meint nichts anderes, als die Gemeinsamkeit im Denken und Fühlen, in den Lebensgewohnheiten trotz nationaler, religiöser Unterschiede, d. h. genau so weit, als man sieht und erkennt und anerkennt. Es dehnt sich so gleichsam das Bild, das man vom Menschen bislang gehabt hat, zu einem weiteren, man steigt vom Lokal- zum Nationalbewusstsein. So bildete sich gegen Ende der griechischen Geschichte der Begriff und das Ideal des Hellenismus, so heute der des Germanismus, des Pan-Slavismus. Das sind dann jedesmal die Etappen und Zwischenglieder zum Menschheitsbegriffe, bis schliesslich der Rahmen gesprengt wird, aber um sich wieder, wenn auch jetzt erweitert aufs Neue zusammenzufügen. Der Sprengstoff im Altertum war die christliche Idee; der neue Rahmen die christliche Kirche. Jene hob die nationalen Abgrenzungen auf, sie kannte und brachte etwas, was über allem antik Staatlichen war, sie schlug gleichsam eine neue Brücke über die Menschheit; aber eine Brücke, die so gross und so hoch sein musste, dass sie bis in den Himmel hinaufführte. Und weil sich in der christlichen Idee die Menschheit vereinigte, war diese Idee auch zugleich der Kitt, der den Rahmen, welcher das Bild Mensch aufs Neue umschliessen musste, zusammenhielt. Als Gotteskindheit fühlte sich die Menschheit gleich; in der Gottheit musste sie sich wieder vereinigen.

Auch hier musste eine Grenze gemacht werden wo der Mensch abschloss, d. h. dort, wo er aufhörte ein religiöses Wesen zu sein. Der sündige, abtrünnige Mensch ist im Sinne des Christentums eben kein voller Mensch mehr.

Denn wo das Gefühl der Gemeinsamkeit aufhört, da nennt man sich nicht mehr gleich. Das rein abstrakte oder äusserliche Wissen von einem Anderen, das mir ähnlich empfindet, macht ihn noch nicht zu einem mir

Gleichen. Mit wem ich nicht reden, denken, empfinden und wollen kann, der fällt für mich, — und darauf kommt es an, — aus dem Rahmen des Menschlichen heraus; er ist mir entweder gleichgiltig, oder er ist mein Feind oder schlechtweg ein Objekt wissenschaftlicher Forschung, Geschichts- oder Naturphänomen. Als solches aber steht er für mich auf einer Stufe mit dem Stein, irgend einer Antiquität. In allen diesen Fällen identifiziere ich mich nicht mehr mit ihm.

IV.

Wir setzen eben unsere Lebensauffassung, unsere Art zu denken und zu empfinden, als Norm des Rein-Menschlichen. Wir setzen uns in der uns angeborenen Bescheidenheit als den Menschen schlechthin; und wenn wir ein vergangenes Ideal aufstellen und sagen: Seht dies Volk vor tausend Jahren, das mit uns ja gar nichts zu thun hatte, zeigt uns eben hier und dort den Typus des Rein-Menschlichen, so vergessen wir einfach, dass wir nur deshalb so empfinden, weil wir in den religiösen, ethischen, künstlerischen Anschauungen dieser Völker erzogen wurden. Weshalb ist Sophokles der Dichter des Rein-Menschlichen? Weshalb anders, als weil wir seit Jahrhunderten in dem Gedanken erzogen wurden, ihn dafür anzusehen. Man hat über keinen einzigen unserer Menschen-Götter zu allen Zeiten und überall gleich gedacht. Worin besteht also unsere Berechtigung, in ihnen den Typus des Rein-Menschlichen zu betrachten? Und was will es selbst besagen, wenn gewisse Erscheinungen oder Formen in der ganzen grossen und doch so winzigen uns bekannten Spanne Zeit sich gleich geblieben wären, wenn man sie ewig gleich geschätzt hätte?

V.

Wie der Begriff des Ewig-Menschlichen entstanden ist, lässt sich zuweilen ziemlich genau nachweisen. Es

ist entweder die abstrakte Umkehrung einer ursprünglich engherzigen Auffassung vom Menschen und seiner Natur, der Gegensatz chauvinistischer oder religiöser Engherzigkeiten, oder es ist einfach die zur Idealität erhobene Anschauung irgend eines Vergangenheitsbildes vom Menschen. Das Humanitätsideal unserer Zeit wurzelt in der Renaissance, in dem wiedergewonnenen Bilde des klassischen Altertums, auf das es zurückzuführen ist. Man denke, wie musste es auf das Gemüt des mittelalterlichen Klostermenschen, d. h. geistig gesprochen, der von der christlichen Kirche mit tausend unsichtbaren und sichtbaren Armen umschlossenen und eingehegten Menschenseele, wie musste auf diese der antike, so ganz anders geartete und doch glückliche, der innerlich noch nicht zerrissene, in keinen so krassen Widerspruch vom Dies- und Jenseits zerspaltene, der noch einheitliche Mensch wirken? Und dieser Mensch war doch! Er war keine Ausgeburt der Phantasie, er war, was sich die kühnsten Geister, ein Friedrich II., die trotzigen, stolzen italienischen Republikaner oder Fürstengeschlechter geträumt hatten! Und gleichsam so einfach, so selbstverständlich, man möchte sagen, in verjüngtem Maassstabe, in vereinfachten Formen! Das klassische Altertum war ferner das Mittel, dessen man bedurfte und sich bediente, um sich frei zu machen von den Fesseln der Kirche, es waren hier die Weltsäulen, die man benutzte zu dem neuen Gebäude der Welt, der Menschheit. Und man konnte deshalb auch nicht ohne Gefühl der Dankbarkeit an jenen herrlichen Menschenschlag und seine Geistesäusserung, seine Kultur, seine Sprache, seine Kunstwerke zurückdenken! Damit wurde der Hellenismus das Ideal. Es gab ja zunächst noch gar keine Formel für den vereinfachten, für den reinen Menschen! Gegen den Hellenen gehalten, war jede Art moderner Mensch einfach ein Monstrum, schon viel zu kompliziert. So

hat man Jahrhunderte lang empfunden. Wann ist wohl je eine moderne Sprache oder Kunst so viel, so dithyrambisch gepriesen worden, als die griechische und die römische?

Und ähnlich, wie in der Renaissance-Zeit der antike Mensch, so wurde in der überzivilisierten neueren Zeit, vom 17. Jahrhundert an, der wilde, der Naturmensch als die einfachste Formel Mensch angestaunt und gepriesen. Es geht zurück auf die Zeit der grossen Entdeckungen. In den Robinsonaden fand diese Sehnsucht nach dem Naturmenschen zuerst ihren klassischen Ausdruck! Ihren stärksten und nachhaltigsten gab ihr Rousseau, den schönsten Lord Byron.

VI.

Auch das ist merkwürdig, dass man in den gewöhnlichen Fällen unter dem Menschlichen, dem rein oder echt Menschlichen häufig gerade die menschlichen Schwächen versteht. Hierauf beruht geradezu die grosse Popularität vieler Kunstwerke. Irgend eine Dummheit, Narretei, Elendiglichkeit, die man sich aber lange Zeit nicht hat eingestehen wollen, und bei der man sich doch wieder ertappt, auch ertappt wird, gilt mit einem Male als „so echt menschlich“, wie man freilich selten ohne einen Anflug von Wehmut zu sagen pflegt; deshalb, weil es das Gewöhnlichere, das leicht Erkennbare und Festzustellende, das am Menschen Frappierende ist. Namentlich in Hinsicht auf das weibliche Geschlecht ist man mit solchen Verallgemeinerungen leicht zur Hand: Echt weiblich! Mit diesem stillen Ausrufe begleitet man so manchen weiblichen Zug in Romanen und Dramen! Anstatt doch wenigstens zu sagen: ganz das Weib, das wir kennen! Echt modernes Weib! Ganz französisch oder deutsch! Wiewohl auch das schon zu viel und zu weitgehend wäre! Schliesslich begnügt man sich mit Charakteristiken: Die echte Pariserin,

ganz Kokotte, die echte Professor-Frau oder Oberlehrer-Tochter, der reine Backfisch, die Kellnerin oder die Chansonette!

Hier meint man zuweilen gerade die Modernität mit dem rein Menschlichen. Das neu entdeckte Stück Menschenseele und Menschenleben gilt plötzlich als das Leben und die Seele schlechthin. Wie sehr man gerade hier verallgemeinert, kann man so recht in der Kunstgeschichte verfolgen: wie da jedesmal die neue Kunst als die eigentlich menschliche, dem menschlichen Sein und Empfinden entsprechende gepriesen und der alten gegenüber ausgespielt wird! Und hier ist wieder alles Alte, Vergangene, nicht mehr Verstandene das Unmenschliche und Unnatürliche. Und so kann man denn jedesmal ganz genau sehen, wie weit der Begriff des ewig Menschlichen geht. Ewig ist da jedesmal der heutige Tag, die heutige Woche und, wenn es hoch kommt, das heutige Jahr! —

VII.

Auch politisch bildet das Dogma vom Allgemein-Menschlichen ein festes Glaubensbekenntnis unserer Zeit! Die Ideale der Gleichheit und Brüderlichkeit ohne Freiheit beweisen das. Ein stereotypes Hoch in sozialdemokratischen Versammlungen ist auf Alles das, was Menschenantlitz trägt. — Und doch ist das, was man meint, so ganz anders, als die Worte sagen! Man meint mit der berechtigten Negation unverdienter Vorrechte einzelner Menschenklassen den abhängigen Menschen, den Proletarier, den Arbeiter; man denkt mit bewusster Negation eines windigen Chauvinismus und jedenfalls immer engen Nationalismus den internationalen Menschen, aber man meint doch immer den Kulturmenschen. Auch ich bin ein Mensch, so zu sagen, will heissen, ich bin nicht schlechter als du, der du als Adliger, Offizier, Geldprotz, Gelehrter u. s. w. besonderer Ehren, Vorteile, Rechte geniessest. Wie kamst

Du zu dem, was Dir Vorrechte gab? Durch unserer Hände Arbeit! Wie gehst Du mit dem zu Unrecht erworbenen Gütern um? Du verprassest sie in behaglichem Nichtsthun! Wir müssen hungern und wir könnten schön leben mit dem, was ihr umkommen lasset! Das ist die Logik jeder ersten primitiven Bewegung! Auch ich bin ein Kind Gottes! In dem Satze liegt revolutionäres Pathos. Man wagt noch nicht mehr zu sagen. Man muss die Gleichheit im Allgemeinsten suchen. Es liegt auch noch etwas wie Respekt in solchem Satze. Es ist die Revolution auf Um- und Schleichwegen! Aber nur eine Schwäche der oberen Zehntausend und der Hintergedanke tritt hervor: Ihr Elenden, Ihr Volksverderber, Ihr Räuber! Und sobald man als Ankläger beginnt, ist das Gleichheitsbewusstsein aufgehoben. Man bereitet sich geistig jetzt auf die Herrschaft vor, indem man beginnt, alte Werte umzuwerten. Man sagt jetzt nicht: auch die körperliche Arbeit hat einen Wert neben anderen menschlichen Thätigkeiten, z. B. der industriellen, politischen, gelehrten — nein man sagt: sie allein repräsentiert einen menschlichen Wert; alles andere ist Luxus und hat keine Berechtigung, so lange es noch Menschennot gibt; ja man setzt sie sogar der Faulheit gleich, für die sie nur ein Vorwand sei. Von den Wissenschaften haben dann nur die rein praktischen, wie die des Arztes, und die sozialen, Wert; d. h. der Arbeiter bildet einen neuen Adel in der Welt, wie es vordem der Bürger that, der eben so einmal anfing, auf seine Menschenrechte zu pochen. Die Gleichheit ist immer nur ein Vorwand für Umsturz der Herrschaft.

* * *

Sieht man ab von den thätigen und originellen Naturen, die ihren Lohn nicht finden und ihren Zweck nicht sogleich begreifen können, die verfolgt, bestraft und zu Grunde gerichtet werden, und die sich deshalb

trösten, Alles für die Menschheit selber gethan, gelitten und ertragen zu haben; sieht man hiervon ab, dann muss man sagen: Der Humanismus unserer Zeit ist häufig nicht viel mehr als die Bankerott-Erklärung aller Ideale und fast immer eine Phrase!

2. Die Individualität.

(1890.)

Der Ruf nach Individualität ist heute wieder allgemein. Er erschallt immer, wo sich starke oder neue Geister Luft und Freiheit verschaffen wollen; aber er ertönt auch, wo sich irgend eine alte, kleine, schwächliche Persönlichkeit, die eigentlich dem Untergang geweiht ist, und die sich daher überall in ihrer wertvollen Existenz bedroht fühlt, in der Notwehr findet und verteidigt.

So verbindet sich zuweilen das Neue mit dem Ältesten. Man kann sich daher gar nicht scharf genug die Rufer im Streite ansehen.

Bei Individualitäten darf man nach Namen fragen. Wen meint ihr? Dante, Shakespeare, Dürer, Michel-Angelo, Goethe, Lessing, Bismarck, Napoleon, Fichte, Schopenhauer, Leonardo, Rembrandt, Grabbe, Heine, Nietzsche u. s. w.? Das alles sind starke, individuelle Geister. Aber der „Deutsche“, der an Rembrandt denkt, wenn er von künstlerischen Individualitäten redet, meint nicht die Italiener oder gar die abscheulichen Franzosen; wer auf Goethes Gestalt mit Andacht blickt, hält sich verpflichtet, Heine unmittelbar darauf dreimal ins Gesicht zu speien.

Und dies ist gar nicht zu verwundern. Das Alles sind Individualitäten so unendlich verschieden, so mannigfach, dass wer in dem einen Falle unausgeschöpfte Tiefen, eine menschliche Totalität sieht, in

dem nächsten schon nichts mehr erblickt als Bettelhaftigkeit, ein Stück- und Flickwerk.

Denn gar mannigfaltig ist das Wesen der Individualität, naturgemäss. Es gibt freie und es gibt gebundene Individualitäten; subjektiv schrankenlose, gleichsam internationale Ingenien, wie Plato, Mozart, Goethe, Heine, Nietzsche; und es gibt nationalisierte, lokalisierte, temporisierte Individualitäten, die gleichsam ewig ihre ganze Stadt, ihre Zeit, ihr Volk mit sich herumschleppen, wie Luther, Wagner, Bismarck; es gibt ferner militärische Individuen, die bis in ihre Träume hinein Strategen waren (Caesar, Napoleon, Moltke), und es gibt wissenschaftliche, kontemplative Individuen (Klein, Schopenhauer, Vischer); es gibt eine Individualität der Kraft und des Nachdrucks (H. v. Kleist, Lessing, Hebbel) und wieder eine Individualität der Expansion, ausschweifende Genies wie Klinger, Grabbe, Conradi u. a.; es gibt ferner volkstümliche (Björnson, Tolstoi, H. Sachs), und es gibt aristokratische Individualitäten wie Goethe und Ibsen.

Und das Alles bezieht sich nicht auf die Thätigkeit des Einzelnen, sondern auf seine ganze Eigenart. Wer in der Expansion das Wesen der Individualität zu finden glaubt, wird den Lessing, Hebbel, Ibsen hinsichtlich ihrer Individualität schwerlich gerecht werden.

Vielleicht lässt sich aber der ungeheure Reichtum von möglichen Individualitäten dennoch irgend wie feststellen, gruppieren. Ich glaube, es gibt zwei grosse Klassen von Individualitäten: die architektonische und die musikalische Individualität, diese von einer eben so reichen Mannigfaltigkeit, jene von einer ebenso grossen Kraft und Festigkeit in den Grundformen. Eine solche architektonische Individualität ist z. B. Emile Zola. Was hier als Schablone, als anti-individualistisch getadelt wurde, ist nur die starke Einseitigkeit seines

Geistes, die lange grosse Front, die breiten Seitenlinien, die hohen Stützbalken seines Werkes; aber das Ganze ist doch erstaunlich einheitlich, bis in den äussersten Aufputz, die letzten Formen von demselben Geiste erfüllt, von demselben Willen getrieben.

Es gibt ganze Zeitalter, denen die architektonische Individualität den deutlichsten Ausdruck erteilt hat; Zeitalter, in denen ungeheure Massen von Menschen-, Gedanken-, Wissens-Material aufgebraucht werden müssen, um irgend einen Koloss von Menschen oder Werk zu erhalten oder zu tragen, wie Caesar, Napoleon, Bismarck, das Imperium romanum, die katholische Kirche, die orientalischen Riesenbauten, oder so etwas eine Zola'sche oder Balzac'sche Roman-Serie, etliche moderne Wissenschaften u. s. w. Es sind dies die demokratischen oder demokratisierten Zeitalter, Zeiten vor oder nach dem Hereinbruch eines gewaltigen Chaos. Es gibt ganze Völker, wie die Römer und Franzosen, welche fast durchweg nur diese Art von Genie hervorbringen, Völker mit ungeheuerlich konzentrischer Kraft, bei denen sich alles in einzelnen Personen oder Örtlichkeiten zuspitzt: Völker, die Menschen und Dinge erzeugen, die wie ein einziges lebendig oder plastisch gewordenes Epigramm auf das Volk erscheinen. Andere Zeitalter (das Mittelalter, die Romantik) und Völker (die Deutschen) wurden hingegen zumeist durch die andere Art von Individualitäten, die musikalische, vertreten.

Es wäre interessant, die einzelnen Kunst- und Dichtungsgattungen einmal auf ihren Anteil an der einen oder der andern Art zu untersuchen. Hier liegen jedenfalls eine ganze Reihe feiner Unterschiede, deren Sinn und Grenzen man bisher nie hat begreifen können, z. B. die so oft gemachte Unterscheidung zwischen dem gallischen Witz und dem germanischen Humor lässt sich zurückführen auf das vorwiegend imperatorisch-

französische und das mehr expansiv-musikalische Ingenium der Deutschen.

* * *

Genie und Nationalität. Im Allgemeinen soll man sich hüten, das Genie, wenigstens die zweite Gattung, die freie Individualität, aus dem Milieu allein erklären zu wollen. Gar leicht fliegen die Ideen in die Luft und durch die Luft in die Köpfe der fernsten Menschen. Häufig kommt das Charakteristische eines Volkes, einer Zeit ganz plötzlich in einem räumlich oder zeitlich entfernten Individuum zu seinem schönsten und wertvollsten oder doch merkwürdigsten Ausdruck. Dann geschieht es, dass, wenn z. B. die Musik der Italiener im Verklingen ist, in einem Deutschen (Mozart) der wunderbarste und nachhaltigste, verstärkte und gereinigte Nachhall italienischer Musik ertönt; oder wenn in christlichen Ländern die kirchliche Musik schon fast allmählich erstorben ist, schliesslich in einem Juden (Mendelssohn-Bartholdy) die Pracht alter Oratorien neu erwacht; — in dem egoistischen England findet dann deutscher Pantheismus seinen ergreifendsten, hingebungsvollsten Vertreter (Shelley); oder in einem Deutschen findet französisch-italienischer Leichtsinn, französisch-italienische Genialität, Unabhängigkeit und Stil-Meisterschaft ihren grössten Virtuosen (Nietzsche) etc.

Was frommt uns in solchem Falle der Deutsche, Franzose, Jude? Nicht wo der Mensch geboren wird, wird auch zugleich sein Genius geboren. Charakteristischer ist es beinahe schon, wo er hingegangen ist, wo er sein Grab gefunden; dass Byron nach Hellas und Heine nach Paris zog; dass Goethe in Italien und Ibsen in Deutschland eine zweite Heimat fand. Denn nicht das Woher entscheidet, sondern das Wohin. Vor allem aber entscheidet die Sprache, deren man sich bedient. Der Punier Terentius, der Jude Philo, der Franzose Chamisso gehen uns nichts an, wohl aber der römische

Tragödienschreiber, der griechische Philosoph, der Dichter des Salas y Gomez und des Peter Schlemihl u. s. f.

Aber es gibt auch ewig heimatlose Geister, die gar keine Heimat, die ihre Heimat verloren haben; aus ihrer Scholle herausgerissene Geister, die, wie unser Hölderlin, elend zu Grunde gehen mussten. Wird ihre Heimat wieder gefunden, neu erobert, entdeckt oder geschaffen, dann pflegen künftige Geschlechter zu solchen Geistern als zu den Propheten des neuen Glaubens, des neuen Reiches hinaufzublicken.

* * *

Dies ist nur eine Skizze über den Individualitäten-Begriff. Man sieht aber, welche Verwirrung geschaffen werden muss, wenn man all' das nicht unterscheiden kann oder alles durcheinanderbringt.

---

3. Die heilige Objektivität.

(1890.)

So oft noch eine Zeitung, die mit Kritik irgendwie zu thun hat, ins Leben tritt, glaubt sie ihren Lesern vor allem Unparteilichkeit, strengste Sachlichkeit zusichern zu müssen. Und man meint auch durch nichts einige angesehene Kritiker mehr ehren und auszeichnen zu können, als indem man ihnen Unparteilichkeit nachrühmt.

Auf der anderen Seite gibt es kein grösseres Unrecht in unseren Augen, als Klique. Die böse Klique! was hat man der nicht schon alles nachgesagt! So oft über die Kritik geschrieben und auf die Kritik geschimpft wird — und man schreibt gar nicht mehr anders über die Kritik, als indem man auf sie schimpft — gehört der Vorwurf der Kliquenwirtschaft zu den schwersten Geschützen, die man anfährt.

Was bedeutet das Versprechen einer neu begründeten Zeitung, sie wolle unparteiisch, objektiv sein? Was anders als das Versprechen man wolle ein ganz

reines, ehrbares Leben führen! Wenn aber heute ein Kritiker spräche: Ein Taugenichts von Kritiker will ich ja gerade nicht werden! Aber so buchstäblich verpflichten kann, brauch' und will ich mich nicht! Auch ich bin ein Mensch, der nicht nur irren kann und beschränkte, menschliche Einsichten hat, sondern der auch seine Leidenschaften, seine Freundschaften und Feindschaften, seine Rücksichten, seine litterarische Politik hat; kurz ich bin kein Heiliger und beabsichtige auch keiner zu werden. Ich bin schon mit mir zufrieden, wenn ich als Mensch nur etwas Menschliches leiste. Thue ich jemanden Unrecht, gut, er wehre sich! Verlange ich denn von Anderen, dass sie Heilige seien? Verlange ich, dass mir jemand die linke Backe reiche, wenn ich ihm die rechte geschlagen?

Lange Zeit habe auch ich das Kliquenwesen, die kleinlich Gehässigen, die Bornierten, Einseitigen, Tendenziösen für die schlimmste Gefahr in der Kritik gehalten. Ich bin auch heute nicht gewillt, ihnen ein Loblied zu singen. Aber ich bin weit entfernt, sie für eine wirkliche, geschweige denn die grösste Gefahr zu halten! Das grösste Unheil, das von ihnen ausgeht, besteht darin, dass sie, da sie gewöhnlich zu feig sind, ihre Feindschaften und Absichten einzugestehen und sich im Gegenteil mit Vorliebe in den Schafspelz der Unparteilichkeit und Objektivität kleiden, auf die jungen Gemüter, auf die Unkundigen, die sie ernst nehmen, einen bestimmenden Einfluss ausüben. Dass sie das grosse Publikum betrügen, das rechne ich ihnen schon weniger an, denn dieses will und muss auf irgend eine Weise immer betrogen werden. Diesem ist es ja auch gar nicht um ernste und wahrhafte Kritik zu thun, so wie es niemanden darum zu thun ist, der nicht Selbstkritik übt und üben muss!

Aber im übrigen, fragen wir die Künstler und Gelehrten, die Schriftsteller und die Gebildeten, kurz alle

die, die etwas künstlerisch, wissenschaftlich, moralisch, politisch oder sozial ganz besonders tief oder fein erleben, wem von allen diesen eine solche Kritik noch etwas anhaben kann! Entweder man hat auch seinen „Standpunkt“, und dann steht man mit denen auf anderem „Standpunkte“ auf Kriegsfuss; oder man weiss das alles „besser“, und dann verachtet man jene ganze Kritikasterei gründlich!

Gesetzt wir haben es mit Schwachköpfen oder Windbeuteln zu thun! Nun aber setzen wir etwas anderes, nämlich starke Geister, feinsinnige Naturen, empfindliche Gemüter, produktiv oder receptiv besonders stark veranlagte Geschöpfe, die aber gleichfalls keine Heiligen sind, sondern gleichfalls persönlich, gleichfalls menschlich, „allzumenschlich“, ihrem Amt als Kritiker obliegen, und jetzt fragen wir uns, ob diese ganz persönliche, freund- und feindselige, diese tendenziöse, voreingenommene Kritik gerade eine schlechte, unnütze Kritik sein muss?

Ich wage es zu behaupten, dass alle wertvolle und angesehene Kritik, alle Kritik grossen Stils gleichfalls keine Heiligen-Kritik war. Ja, ich habe sogar schon einmal behauptet, dass selbst Lessings Kritik so weit davon entfernt war, eine objektive Kritik zu sein, dass sie vielmehr die autoritätsgläubigste (zuweilen auch negativ, ungläubigste) war, die wir überhaupt besitzen.*) Seine Autoritäten hiessen: Eckhoff, Aristoteles, „Laokoon“, Homer, Sophokles, Shakespeare, Spinoza u. s. w. Seine negativen Autoritäten waren: Gottsched, Klotz, Göze, Voltaire, die Franzosen. Jene sollten einmal prinzipiell Recht haben, und diese prinzipiell Unrecht. Shakespeare hatte keine Fehler. Die Regeln des Aristoteles standen so fest, wie die Elemente des Euklid. Heute dürfte niemand mehr solche Bekenntnisse ablegen. Gehen wir aber darüber nicht hinweg mit Eleganz und Grazie,

*) Haben wir überhaupt noch eine Litteratur? S. 28 f.

sie als die Fehler eines grossen Geistes leise mit dem Mantel der Liebe zudeckend! Fragen wir uns vielmehr, wäre Lessings Kritik noch grösser, wahrer, „zielbewusster“ gewesen, ohne diese Schwächen? Oder vielleicht umgekehrt? Waren es vielleicht diese Autoritäten, die ihm Halt, Sicherheit und Ziel gaben? Etwas muss der Mensch doch wissen, um zu kritisieren. Kann der vollendete Skeptiker noch Kritiker sein? Von irgendwo aus muss doch eine Kritik gehen! Gesetzt auch, dieser Ausgangspunkt wäre unhaltbar! Lessings Kritiken waren Verteidigungen (er nannte sie „Rettungen“) oder Angriffe. Also war er auf keinen Fall objektiv oder gerecht. Aber gerade die Ungerechtigkeit, die Kampfstimmung, der Wille, den Gegner niederzukämpfen, der Zwang, irgend ein Etwas (die Sätze des Aristoteles) bis zum Aeussersten zu verteidigen, gerade dieser Zwang und jener Wille machten ihn witzig und stark. Die Not macht erfinderisch. Ich kann mir sehr wohl denken, dass ein Rezensent vielleicht am liebenswürdigsten, witzigsten und geistreichsten, vielleicht auch am tiefsten und stärksten ist, wenn er einen verlorenen Posten zu verteidigen hat. Die Kameraderie zwingt ihn vielleicht, ein Werk zu loben, an dem wenig zu loben ist. Hei, wie jetzt der Rezensent, vorausgesetzt, dass er kein Trottel ist, dieses Wenige auszuspüren wissen wird! Wie er tiefsinnig wird, wie er plötzlich geschmeidig wird, wie er in tiefste Geheimnisse des Werkes einzudringen versteht! Und wer weiss, gerade diese Rezension wird dann vielleicht die einzig interessante sein, die über das Werk geschrieben ist. Und schliesslich kommt es doch überhaupt zunächst darauf an, dass über ein Werk etwas Gescheites geschrieben wird. Das regt jetzt wieder Gegenkritiken an, und nun erst beginnt eine wirklich sachgemässe Erörterung über dasselbe. Man wende also nicht ein, dass das Erkennen dabei zu kurz käme.

Aber vielleicht erkennen wir blos die Erkennenden unter den Künstlern. Und deshalb ist es eben notwendig, dass wir den ganzen Objektivitätsschwindel aufgeben. Warum nicht ehrlich seine Subjektivität betonen, als fürchtete man, dass durch solche Ehrlichkeit die Kritik unehrlicher werden könnte!

Nehmen wir Goethes Kritik, die noch subjektiver als diejenige Lessings, aber deshalb nicht wertloser war. Und lernt man durch Goethe schon über den besprochenen Autor nichts, so lernt man doch immerhin noch etwas über Goethe daraus. Goethes Kritik, sie ist auf alle Fälle immer doch die Kritik eines Künstlers, eines Menschen, der künstlerisch etwas Besonderes erlebt hat und daher mitzureden weiss! Was er auch sagt, ob es in dem gegebenen Falle auch unrichtig ist, uninteressant ist es niemals. Wo lernte man auch etwas über die Dichter, wenn nicht von den Dichtern selbst? Die tiefste Erkenntnis, die wir heute vom Wesen der Kunst überhaupt besitzen, verdanken wir denjenigen Künstlern, die entweder auch theoretisch beanlagt waren und nun ihre eigenen Erlebnisse für oder gegen die Theorieen benutzen konnten (z. B. Goethe und Richard Wagner); oder die die schauerliche Gabe besassen, in die abgründigen Nächte ihrer eigenen Seele hinein zu schauen (wie Kleist und Hebbel); oder deren künstlerischer Organismus zerstört war, so dass sie sich jetzt durch ihre Produktion mehr verrieten, als dass sie sich durch ihre Kunst deckten, wie es vielleicht ursprünglich ihre Absicht war (dies war z. B. das Schicksal Platens, auch Hamerlings, und zuweilen selbst Lenaus, überhaupt aller innerlich zerstörten Naturen, die nicht Witz genug besassen, über diesen Schaden noch eine zweite grandiosere Lüge zu decken, wie es Rousseau und Klinger und zuweilen Heine so schön verstanden haben); oder endlich wir verdanken die Kunstoffenbarungen denen, die sich so viel Humor und guten Mut noch erübrigt

haben, dass sie über diese innere Zerstörung tiefsinnige Philosopheme zum Besten gaben, worin Otto Ludwig ebenso liebenswürdig als meisterhaft war.

Hüten wir uns nur unsererseits, solche Autoren buchstäblich zu lesen, benutzen wir alles das nur als Fingerzeige ihrer Selbsterkenntnis oder Selbstverleugnung; ich wüsste nicht, wer uns Tieferes und Wissenswerteres über jene gelehrt hätte als eben sie selbst! Man vergesse auch nicht, dass alle wahrhaft bedeutenden Ästhetiker abgekühlte oder misslungene Künstlernaturen waren, die sich nun für dieses Misslingen an der Natur vielleicht bitter rächen wollen. In tiefen Ästhetikern steckt immer ein Künstler, das kann man beinahe a priori annehmen! Lessing war gerade deshalb ein so feuriger Kritiker, weil er ein so trockener Poet war.

Und heute ist man in der Objektivitätssucht bereits so weit gekommen, dass man es keinem Kritiker als Verdienst anrechnet, wenn er selbst eben auch nicht der geringste Künstler ist, ja dass er mit Künstlern in gar keiner Beziehung steht.*) Ist mir aber das mal ein objektiver Rezensente! Ja der objektivste wird wohl der sein, der überhaupt nichts von Kunst versteht. Er hat sich mit keiner eingelassen, er kann also auch keine vorziehen, er ist gegen alle gleich gerecht. Indifferentismus als höchste Tugend gedacht. Und so denkt der spiessbürgerliche Zeitungsleser thatsächlich!

Wer heute z. B., wie dies ja von allen Zeitungsschreibern, Kunstschriftstellern, gelehrten Essayisten u. s. w. verlangt wird, über alles gleichmässig zu reden versteht, der gilt uns als das Muster eines objektiven Menschen! Nur aus diesem Objektivitätsdusel heraus erklären sich alle jene Welt-, Litteratur- und Kunstgeschichten in einem Bande, das Entzücken aller

*) Das ist dem Verfasser einmal buchstäblich als Bedingung gestellt worden von einer grossen Zeitung, für die ihm kritische Arbeiten übertragen werden sollten.

gebildeten Frauenzimmer, kurz jener Allerweltsdilettantismus, für den wir in Deutschland ganz besonders klassische Vertreter besitzen.

Die Aufgaben der Kritik sind verschiedene. Der Satz, dass sie produktiv (d. h. ja gewöhnlich nur positiv, anerkennend, lobend) sein soll, ist eben so richtig wie der andere, dass sie negativ sein müsse, kriegerisch, Götzen zertrümmernd, Dilettanten verscheuchend u. s. w. Sie soll sowohl Gesetze aufstellen als Gesetze befehden, sie soll das künstlerische Talent ebensowohl fördern als ergänzen, ihm ebensowohl Freiheit verschaffen als Fesseln anlegen. Alles das kann die Kritik, alles das soll sie und sie thut es auch. Nicht darauf kommt es an, dass sie bald zu streng, bald zu milde ist, sondern darauf, dass sie sich überhaupt einer Aufgabe bewusst ist, dass sie weiss, was sie will, und dass sie konsequent ausführt, was sie will. Das Recht zum Einen muss sie sich ebenso wie zum Andern selbst geben. Zu sagen, nur die fördernde, milde, positive Kritik habe allein einen Wert, ist ungefähr gerade so geistreich, als zu behaupten, nur die optimistische Philosophie ist im Rechte, nur der Chauvinismus ist eine berechtigte Weltanschauung. An sich hat keine einen Wert. Aber das bewusste Auftreten eines Kritikers, sein Wille zu einem Ja oder Nein, vielleicht auch zu einem ständigen Ja oder Nein mit Bezug auf eine bestimmte Kunst oder Gattung oder Richtung, dieser Wille muss ihm sein Recht verschaffen und erweisen. Dieser Wille ist sein Zwang, seine Zuchtrute, sein Stachel; er zwingt ihn geistreich und tief, oder auch zuweilen geistreich und verworren zu sein, wie den Deutschen, der sich Rembrandt zum Erzieher auserkoren. Dieser seltsame Deutsche, der die Welt so entschlossen vom Standpunkte des Niederdeutschtums anzusehen sich zwang, kam dadurch in die angenehme Lage, die ganze Welt zu verniederdeutschen; wohl verstanden: die ganze

Welt, so weit er sie begriff. Also Weltauffassung niederdeutscher Tendenz; und zwar je tendenziöser, desto niederdeutscher. Ein solches Werk, was immer man auch dagegen sagen mag, hat die Liebe geboren, allerdings eine mit Eitelkeit verbundene Liebe. Diese Tendenz konnte sich nur nach zwei Richtungen hin äussern: entweder produktiv, indem der Verfasser die tiefsten und stärksten Eigenschaften des Niederdeutschtums hervordrängte, Schätze aufdeckte; oder antiquarisch, indem er seine vorhandenen Schätze zusammenlas, aufzeichnete, verglich, bewunderte und summierte. Hier passierte dem guten Deutschen aber manches Unglück, ein Missgeschick, das auch sonst reichen unerfahrenen Erben widerfährt. Ihre Reichtümer gehen so sehr über ihr Verwaltungsvermögen hinaus, dass sie schliesslich nur noch blind in den Säckel hineingreifen, glaubend, er sei unerschöpflich, dass sie zu rechnen und fremdes Gut vom eigenen zu trennen immer mehr verlernen und am Ende auf elendigliche Weise bankrottieren! Auch der Deutsche denkt: was mir gefällt, das ist mein, das ist niederdeutsch, so glückberauscht ist er. Er ist zu leichtsinnig, um mit Ernst zu stehlen, d. h. Fremdes zu verniederdeutschen; denn dann wär's kein Diebstahl mehr! So wusste z. B. Goethe und Shakespeare zu stehlen. Was sie nahmen, das war goethisch und shakespearisch. Selbst die Griechen mussten deutsch und die Römer englisch werden, wenn sie die Faust Shakespeares gepackt oder wenn sich Goethes Hand scheinbar so sanft auf ihre Schulter gelegt hatte!

Hier, im Persönlichen, liegt der gemeinsame Beruf von Kunst und Kritik. Einseitigkeit, Voreingenommenheit, Subjektivität, das sind jedenfalls der Übel grösste nicht: ohne Liebe und Hass keine Kunst und ohne Blindheit und Voreingenommenheit keine Liebe. Und auch in der Kritik immer noch besser Voreingenommenheit als Niemalseingenommenheit, besser vorgeurteilt als nie

geurteilt, immer noch besser Tothass als Gleichgiltigkeit gegen Kunst und Künstler.

Das aber ist die Kardinalsünde unserer Durchschnittskritik. Ihr Panier heisst Indifferentismus. Wenn einem Kritiker die Kunst das gleichgiltigste von der Welt ist, dann nennt man ihn objektiv, gerecht, vorurteilsfrei!

Auch die Ehe, die zwischen Kritik und Kunst heute besteht, ist eine konventionelle, deren Zerfall oft nicht einmal die Sinnlichkeit aufzuhalten vermag. Sie haben beide ihr Lager in verschiedenen Flügeln des Hauses aufgerichtet, sie kennen sich nicht und sie beachten sich nicht. Ihre vereinzelten Umarmungen sind meist kalt und dann noch mittelst moderner Kulturerzeugnisse unfruchtbar gemacht. Ist es da ein Wunder, dass ihre Ehe kinderlos bleibt?!

---

4. Realismus und Mystik.

(1890.)

Es gibt eine Art von Realismus, die dem Rationalismus zum Verwechseln ähnlich ist. Gottsched und Nicolai sind ihre abschreckenden Beispiele; in diesem Jahrhundert fand sie einen edleren Ausdruck in Gutzkow, und dem, was seines Geistes war im Jungen Deutschland. Dieser Realismus kennt keinen grösseren Gegensatz als Mystik: er begreift nichts, was jenseits aller Vernunft liegt, er begreift weder Religion noch Kunst. Goethe und Nicolai, das sind einfach zwei Pole einer Welt. In dem Kampf Nicolai contra Goethe stellt sich uns wie ein Symbol der Kampf dar, in welchem Verstand und Phantasie, der Philister und der Künstler in aller Ewigkeit liegen werden.

Ist es vielleicht auch der Kampf, in welchem heute alle Welt liegt? Sind unsere Realisten desgleichen

Rationalisten? O nein! Sie liegen gerade im Kampfe mit der rationellen Welt. Und dies ist das Problem. Unsere grossen Realisten sind samt und sonders keine Verstandesmenschen. Zola ist ein Symboliker, Ibsens Poesie klingt aus in Mystik, und vollends die Russen, die heute einen Vorsprung des Realismus bedeuten, die Tolstoi und Dostojewsky, wie schon Gogol, sind im tiefsten Grunde Mystiker. Wie steht es bei uns? Die beiden grössten künstlerischen Erscheinungen unseres Jahrhunderts, H. v. Kleist und Richard Wagner, verloren sich im Mystizismus; unsere beiden tiefsten Denker, Schopenhauer und Nietzsche, sie greifen beide hinüber in das dunkle Gebiet der Mystik.

Nun könnte man fragen und man hat in der That so gefragt: Ist der Mystizismus nicht gerade die Grenze ihres Denkens und Empfindens? Zumal bei den Russen und Ibsen hat man so geschlossen, weil gerade bei ihnen der Mystizismus erst im Alter recht deutlich wurde. Also, vielleicht ist er ein Zeichen abnehmender Geisteskraft? Wenn nur dieses Zeichen sich nicht verfolgen liesse bis in ihre früheste Jugend! Wenn nur dieses Zeichen nicht ein so allgemeines wäre! Es bliebe dann nichts übrig als den Künstler schlechthin als ein Kennzeichen des Verfalls einer Nation zu nehmen!*) Aber auch das ginge nicht an! Liegen doch auch gerade die Offenbarungen der Religion in der Jugend jedes Volkes. Am wenigsten dem Mystizismus zugeneigt ist es noch für gewöhnlich in der Mitte seiner Entwicklung; wie beispielsweise die modernen Deutschen, während die so viel jüngeren Russen und die so viel älteren Franzosen sich mit ausserordentlicher Macht der Mystik hingeben.

Aber wie kann man dann die genannten Dichter noch Realisten nennen? Richard Wagner z. B. ein Realist, er, dessen Menschen und Melodieen stets wie aus

*) Es ist seitdem geschehen. Vgl. im 5. Abschn. „Ultima ratio der Kritik“.

einer andern Welt zu kommen scheinen, denen man wie Lohengrin nicht nachfragen darf, von wannen sie kommen; Wagner, dessen ganze Kunst nicht von dieser Welt ist? Und gleichwohl! Man kann es doch. Gerade in dieser Ausserweltlichkeit dokumentiert (oder soll ich sagen: verrät) sich die Realität ihrer gesamten künstlerischen Persönlichkeit.

Man muss nämlich in jedem einzelnen Falle nach dem Warum des Supranaturalismus fragen. Weshalb macht Zola seine Lokomotive zu einem lebenden Wesen? Weshalb umgibt Wagner seine Helden mit dem Nimbus unerforschbarer Herkunft, warum springt H. v. Kleist gleichsam im salto mortale hinaus in die übersinnliche Welt? Treibt sie vielleicht gerade ihr realistischer Drang dazu? Ist vielleicht das geheimste Motiv die Lust an der Realität des gegebenen Objekts, das Interesse, es sich abrollen zu sehen bis weit hinaus über die beschränkte Wirklichkeit, der Wille, sich selbst durchzusetzen trotz dem Milieu und hinaus über das Milieu? Da ist das Wunder der Zaubergürtel, mit dem umgeben sich der Poet gefeit hält vor der Kritik der Gemeinheit (Wagner). Das Geheimnis, das Unaussprechliche, Furchteinflössende ist hier der Medusenschild, mit dem man sich die Alltäglichkeit ein für alle mal vom Leibe hält (Ibsen); oder der Künstler projiciert sich gleichsam eine zweite Welt, in der er das grosse Phänomen sich auch gross entfalten lassen kann, in der er nicht zu fürchten braucht, er käme in Widerspruch mit den Gesetzen des Philisterlebens, er könnte zerrieben werden, weil er jeden Augenblick hinein kommen könnte in das kleine Rädergetriebe der Alltäglichkeit.

Bei Kleist z. B., genau so wie bei Shakespeare, setzt sich in der überirdischen Welt nur fort, was hier auf Erden gesponnen ist, nur in grösserer Reinheit, in entschlossener Plastik; es ist wie eine Objektivitation

des Innersten, schlechthin Unbegreiflichsten. Es ist höchster Realismus, wenn bei Shakespeare die Geister leibhaftig erscheinen; genau derselbe Realismus, der in Zolas Symbolen sich dokumentiert.

Bei deutschen Künstlern ist der Mystifizismus zuweilen eine Vorwegnahme des Effekts, eine Sicherstellung der geheimsten Wünsche, der gewollten Wirkungen. Etwas typisches für deutsche Kompositionsweise*) liegt in dieser Beziehung in der Eingangs- und Schlussscene des „Prinzen von Homburg". In dieser Weise pflegte Wagner zu komponieren; in dieser Weise ist der „Faust" entstanden; nur dass nicht Jeder naiv genug war, dies schon äusserlich zu verraten, wie es Kleist that. Empfangen wurde in dieser Art gewiss so mancher, speziell dramatische Stoff. Ein Idyll voran, eine Erzählung, der Schluss vorweggenommen, der poetische Sieg gefeiert, noch ehe ein Handstreich ausgeführt, in einer gewissen traumhaften Verwegenheit, gedacht unter reineren Verhältnissen. Und um dieses Sieges willen ist dann erst ein Kampf angezettelt worden, der aber oft gar nicht mehr zu jenem Siege hinführen will. Er spielt in einer andern Welt. Was geschieht? Nun, man konstruiert sich eine Doppel-Welt, wo oft genug die eine auch nicht das Geringste mit der andern zu schaffen hat; die Helden sind nur mit der geheimen Kraft begabt, von der einen in die andere hinüber zu spazieren. Unter den deutschen Dichtern herrscht über den Glauben an die vierte Dimension beinahe ein stilles Einvernehmen.

In unseren Tragödien spielt das Rechtfertigungs-Motiv eine, vielleicht sogar die Hauptrolle, der Zwang zur Rechtfertigung, und das Unvermögen dazu als

*) Sehr zum Unterschiede von französischer Komposition, die heller ist und mehr zugespitzt, und die ihre Höhenpunkte in der Mitte hat, wie bei uns nur Schiller. Sonst liegt der Schwerpunkt unserer dramatischen Komposition fast niemals in der Mitte.

tragisches Schicksal. Auch diese Rechtfertigung vollzieht sich oft dennoch in der vierten Dimension, beziehungsweise sie ist hier als vollzogen zu denken. Hier spielt fast jedesmal der sechste Akt der Tragödie.

5. Naturalismus und Nationalismus.

(1890.)

I.

Während die Fabel, dass der Naturalismus unsittlich sei, an manchen Orten bereits ausgesprochenen Unglauben findet, ja während sogar einige Naturalisten mit ihren Werken schlechtweg von allerlei Tugend-, Männer- und Jugendschutz-Vereinen mit Beschlag belegt werden, ist doch der Vorwurf der Undeutschheit noch immer nicht verstummt. Der Nationalismus und der Naturalismus liegen prinzipiell wenigstens einstweilen noch in unversöhnlichem Streite. Die Idealisten sagen, die Naturalisten huldigten dem Auslande, und diese wieder nennen die Kunst der Gegner undeutsch.

Wie! Sind Naturalismus und Nationalismus identisch? Oder sind sie entgegengesetzt? Muss nicht alle Kunst, wenn sie von Natur wahr sein soll, auch die Natur ihrer Zeit und ihres Volkes haben? Also: muss nicht unsere Kunst deutsch sein?

Aber, was ist deutsch? Wir bilden uns ein, dies zu wissen. Doch, sofern wir dies wissen, darf die Kunst nicht mehr deutsch sein.

Ist dies ein Widerspruch? Gewiss nicht! Denn, sofern wir wissen, was deutsch ist, resümiert dies Wissen den Inbegriff einer hinter uns liegenden und teilweise abgeschlossenen Kultur. Wenn Deutschland aber eine Zukunft hat und noch tausend Begriffe in sich schliesst, die also auch noch nicht unbedingt feststehen können, dann ist auch das streitig, was deutsch

ist und was noch alles deutsch sein kann; und dann ist auch nichts damit gesagt, wenn gefordert wird, unsere Kunst solle deutsch sein, oder wenn irgend eine Art von Kunst bekämpft wird, weil sie nicht deutsch sei!

II.

Halten wir uns aber nur einmal an das, was da war, auch dann bleibt die Frage noch immer offen, was *war* bisher deutsch, wie hatten die besten Deutschen das Wesen ihres Volkes aufgefasst? Ich glaube nicht, dass bei anderen Nationen, bei Engländern, Italienern, Franzosen, so häufig die Frage nach dem, was englisch, französisch oder italienisch sei, aufgestellt und immer wieder neu beantwortet würde, wie bei uns die Frage: was ist deutsch? Es gibt fast keinen Dichter, Künstler, Staatsmann, der nicht hinsichtlich seiner Nationalität bald ebenso leidenschaftlich bekämpft und bald wieder ebenso leidenschaftlich bewundert würde.

Die Besten und Klügsten unter den Deutschen waren sich hierüber nicht einig. Wie! Sollte dies der Grund sein, weshalb es die Kleinen so sehr sind?

III.

Stellen wir die Frage direkt: Wer von den deutschen Dichtern war deutsch? So recht nach unserem Herzen ein Deutscher?

Wir sind uns eigentlich nur über Einen ganz klar, dass er es nämlich *nicht* war: *Heinrich Heine*. Er war es zwiefach nicht: Er war Jude und Gallierfreund! Das genügt. Mit ihm befasst man sich überhaupt nicht gerne.

Wer aber war denn eigentlich ein echter Deutscher? Etwa *Goethe*? Er, der immer noch (man sage, was man wolle!) in sittlicher und nationaler Hinsicht einer der best verleumdeten Dichter unter den Deutschen ist? Ganz zu geschweigen davon, dass man

sich in letzter Zeit einen Popanz von Goethe zurecht gemacht hat, den man zur Not anbeten kann, der aber zum Glücke nichts mit dem wahren Goethe zu thun hat? Das ist denn freilich ein Musterknabe von Goethe, der es z. B. verdient hätte, in den deutschen Sprachreinigungsverein als Ehrenmitglied aufgenommen zu werden! Das ist auch derselbe Goethe, dem heute alle Idiotismen unserer Idealisten in die Schuhe geschoben werden! Aber es gibt noch zum Glücke einen andern Goethe, von dem man auch heute noch nicht viel wissen mag! Und den hat man leider nicht immer als einen so guten Deutschen gelten lassen! Ja auch heute noch verschliesst man gern sein Ohr und seine Blätter vor diesem Goethe. Es wird Manchen interessieren, zu erfahren, dass es z. B. in Berlin, der Metropole der Intelligenz, ein grosses und angesehenes Blatt von deutsch-nationaler Tendenz gibt, dessen Redakteur prinzipiell den Namen Goethe nicht erwähnt, auch seinen Mitarbeitern ihm zu huldigen nicht gestattet, sofern nicht eine ganz dringende Veranlassung vorliegt, der also auch heute noch gerne den Dichter des Faust totschweigen möchte, wenn's nur ginge. Und weshalb? Weil es ihm die gute Seele nicht verzeihen kann, dass Goethe den patriotischen Exzentrizitäten der Burschenschafter so wenig Liebe und Verständnis entgegengebracht habe! Goethe war also nur ein schlechter Deutscher, und auch ein schlechter Mensch! Ihm fehlte der höhere Schwung, z. B. der Idealismus eines Schiller.

War Schiller ein guter Deutscher? Ja, der war schon von anderem Schlage! Wir sind auch überzeugt, dass er — kein Litteraturhistoriker zweifelt daran — wenn er die Zeit von 1806—13 noch erlebt hätte, sich wesentlich besser aufgeführt haben würde als Goethe. Aber auch mit Schiller hat das so sein eigenes Bewenden. Unbedingt anerkannt wird er nur von unseren Idealisten; dass sie ihm aber vorher alle revolutionären Ideen

gründlich ausgezogen haben, versteht sich von selbst! Denn unsere Idealisten sind nicht mehr jene kühnen Männer von 1789, die von der Idee aus die Welt aufhoben und schon als Idealisten auch Revolutionäre waren. Unsere heutigen Idealisten sind gemütliche Wolkenbummler, sie suchen die verlorenen Ideale, die jene geschaffen haben. Und vor allem sind sie gründliche Philister. — Im Übrigen gibt es auch Dinge genug, die man Schiller nicht verzeihen kann; z. B. dass er überhaupt Ideen gehabt hat; ferner, dass er die frevelhafte Losreissung eines deutschen Landes, der Schweiz, verherrlicht hat, was nächst Napoleon zuerst Vilmar entdeckte; und endlich, dass er seine Jugendtragödien von den „Räubern" bis zum „Carlos" überhaupt geschrieben hat. Diese schwerste Sünde verzeiht man ihm freilich mit Rücksicht darauf, dass er diese Periode seines Schaffens später selber widerrief. Der junge Schiller ist jedenfalls nicht deutsch.

Wer also ist deutsch? Ist es etwa Lessing? Nicht doch! Lessing war ein Kritiker! Und das ist bekanntlich in Deutschland eine sehr verrufene Sekte! Kritik üben, angreifen, zerstören — das alles ist „im tiefsten Grunde undeutsch"! Freilich waren es französische Regeln, die er zerstört hat, freilich war es vor allem der unsaubere Voltaire, den er bekämpft hat! Das macht ihn allerdings noch zur Not zu einem nationalen Schriftsteller. Aber wie ist er auch mit dem ehrwürdigen Gottsched verfahren? Und schliesslich: Lessing war ein Freigeist! Ein Skeptiker obendrein! Das genügt. Vor diesem Geiste hat man sich schon lange bekreuzt. Der Deutsche ist im Grunde fromm, gläubig, still verehrend. Lessing war bar aller deutschen Tugenden; wie sollte er der Deutsche sein?*)

*) Man vergl. z. B., was der Rembrandt-Deutsche Langbehn über Lessing sagt.

Wer aber ist es denn nun? Etwa Wieland? — Dieser sinnliche, französisierte Geist?

Oder Klopstock? Den könnte man sich schon gefallen lassen! Wenn er nur noch gekannt würde!

Oder Kleist? Oder einer der Romantiker? Von den Jung-Deutschen, Jüngst-Deutschen und aller jüngsten Deutschen gar nicht zu reden!

Vielleicht könnte man sich noch am ehesten über Uhland einigen. Allein, man wird sich mit ihm hoffentlich nicht mehr begnügen, nachdem Grössere so schlecht bestanden haben. Ich hoffe, man lässt Goethe, Schiller, Kleist, Lessing einstweilen noch als die Grösseren gelten! Dass freilich andere ganz achtbare Poeten, dass vor allem Heine gegen ihn die reinen Pygmäen sind, das hat man uns ja oft genug bewiesen. Daran darf ein guter Patriot auch gar nicht einmal mehr zu zweifeln wagen!

IV.

Aber gesetzt auch, man spräche so: Keiner von allen Dichtern drückt den vollen Begriff des Deutschtums ganz aus. Sie alle sind deutsch, jeder hat eine, jeder hat eine andere deutsche Erscheinung zu Tage gefördert. Goethe war deutsch und Lessing war es auch, Schiller, Bürger und die Stürmer und Dränger, Kleist, Uhland und die Romantiker, sie alle waren deutsch; selbst Heine war ein Deutscher, denn am Ende hat auch er ein paar „unvergängliche deutsche Volkslieder" gedichtet; aber auch Chamisso war ein deutscher Dichter, wenn auch von französischer Herkunft; Hebbel war es und Otto Ludwig desgleichen, Richard Wagner war ein Deutscher, aber die andern Musiker sind auch nicht vom Himmel gefallen: kurz, das fortgesetzt in infinitum nach der schönen Melodie: Was ist des Deutschen Vaterland? Das ganze Deutschland soll es sein, und auch das ganze Dichtervolk soll es sein!

Sprechen wir also, und so sprechen wir in der That, so verscheuchen wir uns damit noch keine einzige Frage über die Deutschheit unserer Dichter. War Goethe deutsch, was war an ihm deutsch? War es der ganze Goethe? Dann müsste doch wenigstens alles das undeutsch sein, was nicht goethisch, oder mindestens, was antigoethisch wäre! Und dies nach den einfachsten Regeln der bisher üblichen Logik. Dann ist Lessing z. B. zu drei Vierteilen undeutsch (darüber sind sich auch alle Goethebeflissenen klar!), und dann ist H. von Kleist ganz und gar undeutsch! Zu sagen: Goethe ist ganz deutsch, aber auch Lessing ist ein ganzer Deutscher und auch an Kleist ist alles deutsch: das heisst einfach ins Blaue hineinfaseln und sich und Anderen Wind vormachen! Und man versteigt sich vollends ins Idiotische, wenn man nun weiter spricht: Also seid wie diese!

V.

Ein Volk ist nicht eine fertige Maschine, die sich abläuft, wie ein Uhrwerk. So lang ein Volk lebt, ist sein Wesen überhaupt undefinierbar. Auch das Gesamt-Volk mit allen seinen Eigenschaften und Eigentümlichkeiten, seinen Fähigkeiten und Instinkten, seinen Freuden und Leiden, seinen Elementen und Thaten, auch dieser Gesamt-Inhalt gibt nicht den Begriff eines Volkes her.

Das ist in jedem Zeitalter deutsch, wo der Schwerpunkt des deutschen Willens ruht. Es kann unter Umständen ein ganz kleiner Teil, es kann eine einzelne Persönlichkeit Dasjenige sein, was unter Deutsch verstanden werden muss; und ein Menschenalter später kann es wieder etwas wesentlich Anderes sein! Schon hieraus leitet sich jeder selbständige Geist das Recht ab, unter Umständen auch undeutsch sein zu können, zuweilen sogar die Pflicht, es sein zu müssen. — Ehemals fiel der Accent des deutschen Willens in den Süden. Schwaben, Thüringen, Oesterreich war das eigentliche Deutschland,

während das Letzte heute kaum, und in Zukunft wahrscheinlich überhaupt nicht mehr mitzählen wird, wenn man von Deutschland redet! Heute ist Preussen das eigentliche Deutschland, was, so hart es klingt, auch von den Süddeutschen als eine Thatsache hingenommen werden muss. Ein schwäbischer Dichter in unsere heutige Welt gestellt, wäre also gerade als deutscher Dichter eine sehr komische Figur! Man würde an ihm nur noch das Interesse wie an einer Rarität nehmen, wie ja auch an mancher Art Dialektdichtung. Das sind verspätete Lieder, isolierte Geister, die wohl noch Schönes bieten mögen, und die sogar, vermöge des Isolier-Schemels, auf den sie gestellt sind, ihre Sondererscheinung länger zu erhalten wissen mögen, als so mancher grössere moderne Geist! Aber schliesslich erstirbt ihr Lied um so gründlicher. Es hat eben nie eingemündet in den Strom des Volkes und der Zeit!

VI.

Also: So unumstösslich fest auch die Thatsache steht, dass jeder grosse Künstler am Ende auch national und modern ist, mit dieser Thatsache ist uns wenig genug geholfen. Das ist ja das Unglück aller unumstösslich feststehenden Thatsachen, dass ihr Wissen uns so wenig fördert.

Die Thatsache, dass man nach vergangenen Zeiten die Gegenwart und Zukunft eines Volkes beurteilt und richtet, ist freilich eine allgemeine. Aber wir Deutschen sollten davor doch besser bewahrt sein als irgend ein anderes Volk. Bei uns hat durch die Vielseitigkeit und Zersplitterung der Deutschen noch jeder grosse Künstler sein Deutschtum erst erweisen und rechtfertigen müssen. Bei uns ist seit etwa einem Jahrhundert kaum ein hervorragender Dichter aufgetreten, auf dessen Lippen nicht die vielleicht unausgesprochene Frage lag: Nicht wahr? Auch ich bin ein Deutscher? (Eine Frage, die

freilich jedesmal in die Behauptung umsprang: Ich bin der wahre Deutsche!) Kann der Begriff „deutsch" nicht soweit gespannt werden, dass er am Ende auch mich umfasst und deckt? Lässt sich der Begriff „deutsch" nicht derart interpretieren, dass er auf mich allein passt, auf mich eigenst hinzuweisen scheint, als auf die Erfüllung des Begriffes „deutsch"?

Man denke an die Geschichte der Wagner'schen Musik! Vor etwa dreissig Jahren war sie noch undeutsche Musik, die kaum ein Menschenalter später als die deutscheste Musik galt.

VII.

Eine so häufige Erfahrung wird man also zu nützen wissen und nichts wird man mit grösserem Gleichmut hinnehmen als den Vorwurf der Undeutschheit oder die pfiffige Frage patriotischer Kritiker: Ist dies auch deutsch? steht uns nicht irgend etwas Anderes näher?

Die patriotische Ängstlichkeit und nationale Beklemmung geht heute bei uns so weit, dass Jeder glaubt, er müsste der Atlas sein, der die deutsche Welt auf seinen Schultern zn tragen hätte; ja er dürfe sich nicht rühren oder umsehen, Niemand dürfe ihn inkommodieren, denn sonst könnte am Ende die deutsche Reichskugel von seinen Schultern fallen und in Stücke springen! Und oft benimmt man sich, als habe man nicht Deutschland auf seinen Schultern zu tragen, sondern trage es gar auf seiner Nasenspitze und dürfe sich gar nicht mehr regen, „auch nicht mehr um die Ecke schielen", weil man für die Sicherheit des deutschen Reiches einzustehen habe!

Die einzige Beschäftigung, die seit einiger Zeit in gewissen Kreisen noch mit Ernst und Eifer getrieben wird, besteht darin: eine geistige Mauer nach der andern aufzuführen.

Sich abschliessen, keine fremden Ideen hereinlassen, original sein, auf seinem Schiller herumreiten, als gäb's keinen Grösseren, als gäb's überhaupt keinen andern Dichter; Alles verdächtigen, was diesen Unfug nicht mitmachen will, sich selber dabei in die Brust schlagen und sich unaussprechlich pfiffig vorkommen .... das und manches Andere der Art ist das unablässige Thun unserer „Patrioten“ und Idealisten unter den Schriftstellern. So weit es in ihrer Macht steht, sind gerade sie am besten bestrebt, jede Weiterentwicklung unserer Litteratur zu hemmen.

Aber hat man dieses Treiben erst einmal erkannt, dann ist man aber auch gefeit vor ihm! Mögen sie Mauern aufführen ohne Ende, mögen sie sich und Anderen von Stunde zu Stunde, immer mehr und immer geflissentlicher Licht und Luft absperren, mögen sie es sich und Anderen immer enger und unerträglicher machen in unserem Vaterlande: das Alles ist nicht von Dauer! Es wird kein Stein aufgetürmt, der nicht von irgend einem geheimen Kobold wieder heruntergewälzt wird! Und wenn es den wenigen freien Geistern schon nicht gelingt, Stein auf Stein wieder herabzuschleudern von jener Mauer, dann mag man sich besinnen, dass es zum Glücke heute Mittel gibt, die festesten Mauern zu sprengen! Wir haben auch geistige Dynamite. Mögt ihr uns hundertmal Zerstörer heissen, wir brauchen Luft und wir brauchen Licht zum Leben wie zum Schaffen!

* * *

VIII.

Nun hat die Nationalfrage in der Kunst aber noch eine andere Bedeutung. Sie ist nämlich die eigentliche Stilfrage.

Welches wird unser Stil sein, der moderne und deutsche Stil in der Poesie?

Das ist indessen eine rein künstlerische Frage, von keinem Philister oder Patrioten zu entscheiden, sondern nur vom Dichter allein.

Wir Deutschen haben durch unseren viel berühmten, in Wahrheit aber sehr beklagenswerten Universalismus in der Kunst schliesslich nicht allein jeden Stil, sondern geradezu jedes Gefühl für Stil verloren. Wir haben die Weltlitteratur zur Wirklichkeit und jede eigene mithin illusorisch gemacht. Wir sind objektiv geworden und haben uns jedes Vorurteils begeben, und so ist es denn gekommen, dass wir in der ganzen Welt Bescheid wussten, nur bei uns selber nicht zu Hause waren. Politisch folgte diesem Universalismus ein engherziger Patriotismus. Es war, als ob ein viel umhergeirrter Wanderer schliesslich wieder in sein trautes Stübchen heimkehrt, es nun nirgends mehr eng genug finden kann und um alle Schätze der Welt nicht mehr hinter'm Ofen wegzulocken ist. Litterarisch aber stecken wir noch tief drin in dem Universalismus. Denn gerade durch das Pochen auf unsere National-Litteratur, die Klassiker, kommen wir nicht aus diesem Stadium heraus. Die Klassiker sind ja gerade die Begründer der Weltlitteratur, und insofern nur in ganz bestimmtem Sinne national. Sie waren es wohl, was ja zunächst die Hauptsache ist, in ihrem Empfinden. Aber gerade sie hatten ja die Mannigfaltigkeit und Heterogenität der Stilarten und Stoffe eingeführt und befördert. Man hatte es vollständig vergessen, vielleicht auch nie gewusst, was alles das Publikum dem Dichter mitzubringen und wie sehr der Dichter mit diesem Vorgeschmack und den Vorurteilen zu rechnen hat! Dass man zwar selbst klassisch gebildet sein könne, dass man aber nicht voraussetzen darf, ein ganzes Volk könne es sein oder werden. Schillers „Braut von Messina“ z. B. bedeutet in dramatischer Beziehung zwar keinen Missgriff, wie man so häufig liest, sondern vielmehr eine Selbst-Besinnung des Dichters: die grösste und

einzige Tragödie, die der reife Schiller überhaupt geschrieben hat (dagegen kommt der spiessbürgerliche Tell und die träumerische Jeanne oder die zweifelhafte Maria gar nicht mehr in Betracht); und doch musste es die wirkungsloseste bleiben, weil Stoff, Form, Stil, Technik, weil alles wider den deutschen Geschmack ging.

IX.

Unsere Klassiker haben das deutsche Publikum zu einem vorurteilslosen erzogen, und das ist die schwerste Künstler-Sünde, die auf ihrem Gewissen lastet. Denn in Wahrheit bedeutet das eine Herabdrückung des Publikums. Überhaupt degradiert man dieses zur Nullität herab, wenn man, wie dies bei uns ja fort und fort geschieht, eine scharfe Grenze zwischen Künstler und Publikum zieht und dieses auf den Stand des Zuschauers, wenn auch eines idealen Zuschauers, beschränkt. Nur ein Publikum von Mitstreitenden (wenn auch oft mehr in Gedanken, durch die Sinne und Empfindungen, als durch die That mitstreitend), nur ein künstlerisch interessiertes Publikum ist ein Publikum, das ein Künstler brauchen kann und das einen Künstler brauchen kann. Denn was ist am Ende ein Kunst-Publikum anders als der Chorus der Künstler selber (in dem freilich nicht alles ausübende, in dem auch unentwickelte, verdorbene Künstler-Naturen sein werden)? Am Ende spricht eben der Mensch nur mit seines Gleichen. Er muss wissen, dass und wie er verstanden werden kann. Mit anderen Worten: eine Kunst kann nur unter einem Volke von Künstlern entstehen und blühen.

Der interessenlose Zuschauer aber? Wie lange wird der wohl überhaupt zuschauen? Das deutsche Publikum z. B.? O man muss dieses Publikum kennen! Das gebildete zumal: diese Passivität und Gelassenheit, diese verzweifelte Absicht, alles über sich ergehen zu lassen, diese Entschlossenheit in jeden Apfel zu beissen,

mag er süss oder sauer, reif oder unreif sein, diese Gewohnheit, alles zu kauen und zu verschlingen und sich öffentlich keinerlei Magenbeschwerde anmerken zu lassen; diese allmähliche Abstumpfung für Alles, was Geschmack ist, diese Gefühl- und Interesselosigkeit allem gegenüber, was Kunst ist: kurz diesen ganzen Barbarismus der Deutschen, man muss ihn studiert haben, um die Bedeutung gerade dieser Frage würdigen zu können.

Im Sinne unserer Schul-Ästhetik wäre eigentlich das deutsche Publikum das Ideal eines Publikums. Der Deutsche stellt keine Anforderungen an die Kunst, er bringt ihr nichts entgegen, er erwartet nichts; sie soll bei jedem Einzelnen ganz von vorne anfangen; sie soll „rein menschlich“ sein, also möglichst in abstracto vor ihm erscheinen! Der Deutsche schlägt ein Buch auf, er geht ins Theater und denkt: „Na, was wird's denn nun wieder sein? Wir wollen's abwarten! Wie's wird, wird's!“

So denkt aber kein gebildetes Volk, mit solchen Gefühlen geht kein gebildeter Mensch in's Theater. Die Griechen thaten es nicht, Italiener und Franzosen gleichfalls nicht!

X.

Wir haben, im allgemeinen gesprochen, also weder Stil noch künstlerischen Geschmack. Bei unseren besten neueren Dichtern ein ewiges Suchen nach einem Stil und schliesslich Verzweiflung, ihn je zu finden. (Otto Ludwig ist hierfür die typische Erscheinung mit seinen unzähligen dramatischen Entwürfen.*) Bei den begabten Mittelmässigen ein ewiges Aussuchen, Vermischen und Durcheinanderbringen überlieferter Stile.

Man weiss nicht, dass Dichter und Publikum eine Schulung erfahren müssen, dass durch hundertjährige

*) Speziell auf's Drama bezieht sich ja dieser ganze Abschnitt, aber nicht auf's Drama allein.

Überlieferung, durch hundertmalige Behandlung derselben Stoffe, derselben Motive, derselben Charaktere erst ein Stil sich heranbilden, dass gerade hierdurch allein das blosse Interesse am Stoff überwunden und ein Kunstverständnis gebildet werden kann! Im Gegenteil, bei uns ist nichts so verdächtigt als litterarische Schulen, grosse Strömungen und gewisse Einseitigkeiten, die freilich immer eine Folge von Schulenbildungen, bestimmten Richtungen und Stilkämpfen, aber eben auch eine Notwendigkeit sind. Man weist auf Goethe, der auch den Sturm und Drang durchgemacht hatte, dann aber seine eigenen Wege ging. Bei uns will eben jeder kleinste litterarische Piepmatz seine eigenen Wege fliegen, um sich schliesslich zu verfliegen! In Wahrheit aber besteht die Grösse Goethes gerade in seiner Fähigkeit, Schüler zu sein. Er hat nie aufgehört, seine Kunst in die Schule zu führen. Nur, dass er schliesslich über jede Schule hinausgewachsen ist; und doch sah er sich immer wieder nach neuen Meistern um. Noch im hohen Alter, wenn Andere nur noch ihre eigenen Schüler sind, ging er bei den Orientalisten in die Schule.

XI.

Gerade hierin scheint mir das grosse Verdienst unserer Realisten zu liegen, dass sie wieder durch eine noch keineswegs erreichte, aber beabsichtigte und gewollte Geschlossenheit des Schaffens einen poetischen Stil zu begründen, und dass sie mit ihren Tendenzen und ihrer Technik in den Strom der modernen Dichtung einzumünden versuchen. Denn da sie einseitig-national, nach allem, was vorausging, nicht mehr sein können, versuchen sie wenigstens ihrem Stil und ihrer Poesie Modernität zu geben. Uns muss es ja überhaupt erst wieder darauf ankommen, einmal einen Stil zu gewinnen, uns und unser Publikum nach einer Richtung hin wenigstens zu schulen. Erst mit Hilfe eines modernen Stils können

wir uns einen nationalen erobern; wie wir ja auch mit unserem Denken und Empfinden heute weit mehr unserer Zeit als unserem Volke angehören.

XII.

In dieser Hinsicht, was die Stilfrage angeht, dürfen uns immerhin die Franzosen Muster und Beispiel sein. Wodurch haben sie die grosse Meisterschaft in der psychologischen Analyse gewisser moderner Charaktere (z. B. der modernen Frau), in der Behandlung gewisser sexueller und psychologischer Erscheinungen und namentlich in der Technik des modernen Romans erlangt, als dadurch, dass diese Stoffe, diese Charaktere und Motive das unaufhörliche Thema aller Romanciers waren; weil, was ein Publikum hundertmal dargestellt gesehen hat, zum hunderteintenmale nicht mehr gleichgiltig über sich ergehen lässt, sondern nunmehr ganz besonders fein oder raffiniert behandelt sehen will. Gerade jene hundert Romane haben es so weit geschult, dass es jetzt weiss, wie der hunderteinte Roman geschrieben sein muss!

Und wie ganz anders wird der Künstler an sich arbeiten, der weiss, dass er nicht allein mit dem ganzen Roman, sondern dass er mit jeder einzelnen Seite mit seinen hundert Vorgängen zu rivalisieren hat und dass dieser Geschmack befriedigt oder durch einen weit stärkeren bezwungen sein muss (wie dies z. B. durch Wagner geschah)! Kein französischer Dichter würde es wagen, mit seinem Publikum so umzuspringen, als dies bei uns geschieht. Selbst wo der französische Romancier einen neuen Stil heraufzuführen im Begriffe steht, sieht er sich gezwungen, an einen vorhandenen anzuknüpfen.

Man hat auf die Wahlverwandtschaft der französischen Naturalisten mit den ihnen vorausgegangenen und von ihnen selbst bekämpften Romantikern hingewiesen. Das hat auch seine Richtigkeit, aber neben

der psychologischen noch eine reinkünstlerische Ursache, die man gewöhnlich übersieht. Der naturalistische Romanschriftsteller fand einen ganz bestimmten poetischen Stil und eine ganz bestimmte Romantechnik vor. Dies konnte er nicht übersehen, noch auch durfte er sich grössenwahnsinnig darüber hinwegsetzen! Mit denselben Mitteln hatte er vielmehr seinerseits zu wirken; und da er einen neuen Stil heraufführen wollte, sie sogar noch zu übertrumpfen! Dieselbe Paradoxie in der Handlung, dieselbe grelle Ausmalung des Moments, dasselbe Ueberwuchern des Milieus zum Nachteil des Helden (man sehe sich z. B. Theophil Gautier an), dieselbe Umständlichkeit in der Beschreibung der Örtlichkeit, dieselbe Vorliebe für das Typische u. s. w. Alles das hat der Naturalist nur ausgebildet und übertrumpft. Und darauf eben beruht die grosse künstlerische Wirkung seiner Erzeugnisse. Das Alles hatte man schon einmal genossen, nur nicht in dieser Vollendung. Das Alles verstand man sofort und auf den ersten Blick. An dergleichen Wirkungen war man gewöhnt. Und um so heftiger und ausschliesslicher wirkte und konnte der Inhalt wirken! Der Stoff selbst ist hier, wie bei den Griechen, bereits zur Voraussetzung geworden. Er ist nicht mehr Ziel und Zweck. Aber er ist auch nicht wie bei unsern Formalisten der Platen'schen Schule aufgehoben oder nivelliert. — Die Franzosen haben heute nicht einzelne poetische Kunstwerke, sie eben haben eine poetische Kunst, so wie wir Deutschen vielleicht allein eine Musik haben!

Und trotzdem sind die Franzosen weit ungebildeter als wir, trotzdem verstehen sie und wollen sie so Vieles nicht verstehen, was wir doch lange begriffen haben! Sie sind einseitiger, sie respektieren die Geschichte nicht, wie wir, sie lernen fremde Sprachen nicht, wie wir, sie haben es sich nicht zum Prinzip gemacht, alles Schöne, wo immer und wann es entstanden, zu würdigen

und zu lieben, wie wir. Und dennoch sind wir die wahren Kunst-Barbaren im Vergleiche mit jenen. Unsere vielen Sprachstudien haben bewirkt, dass die guten deutschen Schriftsteller immer zu den seltensten Ausnahmen gehört haben. Und wo grosse und gute Stilisten auftraten, hat man sie bei uns am allerletzten verstanden. Die grössten deutschen Stilisten versteht man noch heute nicht, wenn man sie auch liest.

XIII.

Man kann da noch täglich in Litteraturgeschichten, Zeitschriften, namentlich auch privatim erfahren, wenn die Rede kommt auf Kleist, Heine oder Hebbel, — diejenigen drei deutschen Dichter unseres Jahrhunderts, die die grösste Herrschaft über die Form, die das feinste Gefühl für die geheimen Gesetze des Stils besessen haben, also die im eminentesten Sinne drei grössten Künstler unter den neueren deutschen Dichtern gewesen sind; die alle drei ein ganzes Stück Litteraturgeschichte subsumieren und die trotz ihrer Originalität doch ewig gute Schüler und sogar Kopisten waren und nicht einmal vor dem Plagiat zurückschreckten. — Von ihnen aber kann man noch täglich erfahren, dass sie zwar Grosses geleistet und Schönes gedichtet hätten, im Ganzen doch aber sehr zerfahren, formlos, krank und verworren gewesen seien. Es sind dies ja die berühmten drei „Sterne in Nebelhüllen", die in sämmtlichen Litteraturgeschichten herumspuken und mit Vorliebe ihr Licht den Verfassern derselben verbergen! Nur weiss man nie zu genau, ob nicht die Nebelhüllen vielmehr bei diesen sind und vielleicht gerade deshalb so manches Licht nicht zu ihnen dringen lassen! —

Wie Viele, die sich mit Poesie befassen, ahnen auch heute noch nicht, welch' ungeheurer Formensinn und sicheres Stilgefühl gerade Heinrich v. Kleist eigen gewesen

ist, dass z. B. seine Prosa wohl zum Besten gehört, was die Deutschen seit Luther und Lessing als Prosa überhaupt besitzen! Wenn man aber im Gegensatze zu Heinrich v. Kleist und Hebbel, die man in anderer Beziehung ja heute wohl zu schätzen weiss, noch immer das Formtalent eines Grillparzer rühmen kann, dem gerade jedes Form- und Stilgefühl abging, so beweist diese eine Thatsache schon, dass das Artistische in der Poesie den Deutschen noch immer ein dunkles Land ist. Die schönen Verse, die sogenannte schöne Diktion, überhaupt alles Weiche, Weichliche, Weibliche, alles Schmelzende, Mürbe, Zerfliessende gilt uns als Form, während gerade umgekehrt das Harte, Feste, Markige, das Männliche, Zeugende, Bildende und Formschaffende allein diesen Namen verdient.

Die unglaubliche Überschätzung Grillparzers und der übrigen weiblichen Epigonen-Talente (besonders in der Lyrik) war eine grosse Gefahr für die Entwicklung der deutschen Dichtung. Jene Dichter haben trotz ihrer grossen Virtuosität, ja gerade wegen ihrer grossen Virtuosität in der Formbeherrschung (was aber im Grunde nichts ist als eine durch Übung zu erlangende Geschicklichkeit, die mannigfaltigsten der vorhandenen Formen und Stilarten auszuwählen und durcheinander zu mischen), den Sinn für wirkliche Kunstform völlig verloren.

Wo ist denn überhaupt Form, Stil, Technik, wenn nicht bei den schöpferischen Geistern! Und wo sucht man sie? Wo sie am seltensten zu finden: bei den glatten und schwächlichen Epigonen! Verhängnisvoller Irrtum das! Weil jene wild, vielleicht auch wüst gewesen, weil Trotz auf ihrer Stirn steht, weil auf Trümmer ihr Blick schaut und ihr Arm gewohnt ist zu zerstören, weil Chaos um ihnen und oft auch in ihnen: deshalb müssen sie auch selbst formlos, unvermögend gewesen sein zu formen! Und woraus formt sich denn besser als

aus dem Chaos? Hat man je anders neue Welten geformt? Oder war auch nach euren Theorieen der liebe Herrgott selber kein Formgenie?

XIV.

Alles kommt darauf an, dass wir mit der Stillosigkeit, zumal der letzten dreissig Jahre, gründlich brechen! Solange in Deutschland nicht endlich eine starke Solidarität der Dichter und Schriftsteller eintritt, solange sie sich zunächst nicht auf irgend ein Moment des modernen oder deutschen Lebens mit der ganzen Hartnäckigkeit und Einseitigkeit voreingenommener Geister werfen, solange auch wird dieses Tohuwabohu bei uns herrschen! Mag der Stil, den jetzt einige deutsche Dichter im Anschlusse freilich an ausländische Schriftsteller ausbilden, noch so einseitig, mag es auch gar kein rein deutscher Stil sein: es ist doch immerhin ein Stil, und zwar ein moderner Stil, und das ist bereits gegen die totale Stillosigkeit der letzten Zeit ein ungeheurer Fortschritt. Wenn sie nur das Eine durchsetzen, dass unser Publikum nicht mehr voraussetzungslos ins Theater läuft und zu Romanen greift, so ist schon viel gewonnen! Erst, wenn der grosse Stumpfsinn des deutschen Bücher verschlingenden Publikums gebrochen ist, erst dann können wir daran denken, wieder einen National-Stil auszubilden.

Was nun aber die National-Frage selbst betrifft, haben wir modernen Deutschen uns in der Kunst wie im Leben dieses klar zu machen: Wir sind nicht mehr und noch nicht Nation. Wir können nicht die alte deutsche Seele wiederherstellen. Die Weltgeschichte wiederholt sich nicht! Es gibt daher auch keine grössere Thorheit und keine grössere Frivolität als diejenige, mit der gegenwärtig das Wort „deutsch“ gemissbraucht wird. Es bedeutet leider nicht einmal immer etwas Reaktionäres, sondern noch weit häufiger gar nichts.

6. Künstlerloose.

(1892.)

Mit manchem Künstler geht es wie mit späten Erstgeborenen in gewissen Familien: sie werden lange und sehnsüchtig erwartet und schon bei ihrem ersten Erscheinen vergöttert. In der Jugend verhätschelt, bald verehrt, werden sie früh zu einer Autorität. Das macht, weil sie von vornherein als eine notwendige wohlthätige Thatsache angesehen werden, mit der gleich gerechnet wird, für die der Platz schon eingeräumt war, noch ehe sie erschienen. Es gab eine Lücke auszufüllen. Das werden, wenn sie sich nicht verbummeln, die glücklichen Talente, die siegreichen Verkünder der Zeitströmung, die Lieblinge ganzer Geschlechter, die verklärten Götter des Volkes; besonders auch die grossen Virtuosen findet man unter ihnen. Sie sind witzig, blasiert, übermütig, ihr Stil geschmeidig, elegant und graziös. Alfred de Musset scheint mir der Typus dieser Gattung, der Apoll von Belvedere das verkörperte Bild dieses Kunst- und Künstler-Phänomens zu sein. Am glücklichsten und erstaunlichsten sind diese Künstler, wenn sie früh sterben, wie Mozart, wie Raffael, ehe sich noch Müdigkeit auf ihr Schaffen legt, ehe sie noch an ihrer eigenen Vergangenheit leiden. Der Herbst hat für sie keine Früchte. Jung verstorben, erscheinen sie unerschöpflich, in ihrer Fülle und Vollendung wie ein glückseliger Traum gekommen und verschwunden zu sein. Man denkt an sie wie an seine schönsten Träume, man erinnert sich ihrer wie eines schönen, ungetrübten Maimorgens.

* * *

Und dann gibt es eine ganz andere Gattung die schweren Talente, die Zeit gebrauchen, um zu reifen und sich durchzusetzen, die lange Zeit allzu Überflüssigen — sei's dass sie in einer Zeit erschienen, in der ein allgemeines Kunstbewusstsein und eine Kunstsehnsucht

noch gar nicht vorhanden war oder dass bei der Überfülle von Talenten gerade für sie kein Platz mehr da war, oder dass sie mit misstrauischen und feindseligen Blicken angesehen wurden, oder dass es speziell für ihre Eigenart kein Verständnis gab. Sie sind schwerfällig und mussten mit den Ellenbogen stossen, um sich durchzudrängen, meist schon von ihrer Jugend her verbittert und aufgebracht, — wo jene mit der liebenswürdigsten Eleganz, ohne auch nur Jemanden mit dem Ärmel zu streifen, durch die Gassen schweben und ganz plötzlich, wie von selbst, am Ziele stehen.

Fast jeder fühlt es instinktiv, ob er zu den Überflüssigen, Unnötigen gehört, ob er erwartet, ersehnt wurde, noch ehe er da war. Das Gefühl stempelt den Einen zum Tragiker und den Andern zum Nicht-Tragiker, nicht gerade immer nur zum Humoristen, Satiriker. Diese werden meist die Präger der Schönheitsgesetze ganzer Völker und ganzer Zeiten. Jene sind die eigentlich Schöpferischen, sie müssen sich sogar meist erst die Instrumente ihrer Kunst bauen, während diese bloss in die Saiten des schon fertigen, für sie eigens aufgestellten und bloss auf sie wartenden Instrumentes hineinzugreifen brauchen. Der Tragiker unter den Dramatikern schafft sich erst seine Bühne, der Tragiker unter den Lyrikern seinen Rythmus, seine Sprache; oder besser gesagt: die Bühne, den Rhythmus, die Sprache, nämlich eine ganz neue Bühne u. s. f. Die Andern haben das einfach nicht nötig, weil sie mit dem Vorhandenen ganz gut auszukommen und hauszuhalten verstehen. Der Tragiker ist fast immer der Proletarier unter den Künstlern. Jene Andern sind die Vornehmeren, die geistigen Aristokraten, die Reichen, die Bourgeois. Die grossen, weit ausholenden Revolutionäre findet man nie unter ihnen. Über sie und mit ihnen kann man sich noch verständigen, sie werden unter Umständen allgemein anerkannt, was den Tragikern fast niemals widerfährt. Die typischsten und wichtigsten

Tragiker wie Aeschylos, Dante, Kleist, Dostojewsky werden immer nur bedingungsweise anerkannt. Die Kunst-Ideale sucht man in den Sophokles, Goethe, Raffael, Mozart, Byron etc. Man verzeiht dem Künstler unter Umständen jede Unart, aber glücklich soll er sein; Vollendung sei der Stempel seines Wesens. Man will vergessen, dass auch Künstler Menschen sind. In der Kunstverehrung der Meisten ist etwas wie ein letzter Sonnenkult, Götterverehrung. Jede Laune gestattet man dem Künstler, nur die Qual nicht, und am wenigsten die Qual des Ringens und Wollens. Auch den Schmerz gestattet man ihm noch, wenn er als kitzliche Wollust erscheint. Denn auch er soll noch genussfähig sein. Ja er hat sogar etwas Berauschendes, Fascinierendes, der Weltschmerz des zum Glücke Berufenen, mit allen Talenten Geschmückten; es ist mehr Weltverachtung, Götter-Übermut, der verschmäht, Blasiertheit des allzu Reichen. Das macht den Gott noch göttlicher, und unter Umständen ist es gerade ein Ausdruck des Überreichtums. Aber gequält kann man sich keinen Gott vorstellen. Noch eher gelangweilt als gequält. Ein Heine, ein Byron wird daher stets mehr Liebhaber finden, als ein Kleist oder ein Dostojewsky.

* * *

Shakespeare verdankt seinen Triumph gerade der glücklichen Mischung beider Elemente. Ich glaube, er gehört dem Umstande zum Trotze, dass er der Schöpfer der modernen Tragödie ist, doch mehr zur ersten Gattung. Shakespeare besass Anmut des Geistes, und die hat kein eigentlicher Tragiker. Ihn charakterisieren seine Lustspiele fast mehr als die Tragödien. Er hat zum Teil die tragischen Stoffe behandelt, wie Ovid die alten gigantischen Götter-Mythen, ungleich ernster freilich und tiefer, aber dennoch zuweilen fast spielerisch. Shakespeare hat mit Lustspielen angefangen, ein Unikum

in der Geschichte der Tragiker. Ich glaube, Shakespeare wurde erst zum Tragiker, ihn machte seine Zeit zum tragischen Dichter. Er war von Haus aus eine glückgliche, liebenswürdige Natur. Aber der schwere Flügelschlag der Zeit legte sich über ihn und warf ihn auf sich selbst. Die schwerste Tragik liegt in Shakespeares späteren Dramen. Er war zu tief, um seine Zeit nicht zu verstehen, er war zu zart, um ihr zu widerstehen. Es gab nur zwei Wege für ihn: entweder er blieb sich treu, wurde, was ihm prophezeit ward, der englische Ovid, dann musste er oberflächlicher werden als seine Zeit, er hätte sich sogar verflachen müssen. Oder er musste, was er that, der Zeit sich hingeben, seinen Witz verleugnen, auf sein Glück verzichten und, der Tragik der Zeit folgend, nachsinnend sie gestalten. Eine Tragödie wie der Macbeth war für Shakespeare eine ungeheure Selbstverleugnung. Aber der Humor bricht durch, der Übermut des Pessimisten verrät sich, tragische und komische Farben vermischen sich wieder zu allerlei wunderlichen und lustigen Gebilden, und die reinste, heiterste Komik entsteht, die vielleicht je geschaffen wurde: Die verklärende Freude eines heiteren Herbsttages liegt auf Shakespeares späteren Komödien, die vollendete Anmut und Grazie. Die olympische Sonne bricht noch einmal durch. Seine letzten Stücke sind Selbst-Verräter. Ein sonnenhaftes Glück strahlt wieder siegreich. Die Tragödie war hier nur eine düstre Episode, ein schwerer Traum...

---

7. Zur Psychologie des Erfolges.

(1891—94.)

1. Die Kunst des Erfolges.

Es ist eben so thöricht, den Erfolg eines Werkes für als gegen seinen Wert mit ins Feld zu führen. Der Erfolg beweist gar nichts.

Also auch nichts dagegen! Oder aber, er beweist vielleicht viel, sehr viel, wenn man ihn richtig zu deuten versteht.

Man kann einen Erfolg zufällig haben, wie man zufällig das grosse Loos zieht. Und doch ist der Erfolg fast niemals Zufall. Man kann ihn erzwingen, und man will oder wünscht ihn doch immer.

Der Künstler kann den Erfolg so bewusst erzwingen wie der Rhetor. Und eben weil unsere Künstler so wenig Rhetoriker sind, ist der Erfolg ein so seltener Gast unter ihnen. Schillers Erfolg ist eine Macht seiner Rhetorik.

Das Geheimnis des Erfolges ist: wie der Rhetor mitten unter seinem Volke stehen und doch so weit getrennt, um es zu überschauen, zu beobachten, zu beherrschen. Man muss mit ihm und unter ihm leben, das allgemeine Fluidum der Gedanken und Gefühle muss übersprungen sein, wie auf den Rhetor, so auf den Künstler.

Und man muss Macht haben, es zurückgehen zu heissen auf das Volk. Man muss mitten im Strome stehen. Jede Wirkung vorausfühlen, vorausahnen, voraussehen können. Man muss passiv genug sein, unter dem Gefühle zu stehen, wie das Publikum, sich selbst beherrschen, treiben, anfeuern lassen durch das, was Alle bewegt, um mit dem konzentrierten Gesamtgefühle auf die Masse zurückwirken zu können.

Die Tragik des Modernen ist die Vereinsamung. Der Zwang und der Hang zum Abseits-Stehen, das ängstliche Vermeiden des elektrischen Hauptstromes ist teils eine Folge von Schwäche, teils auch eine Notwendigkeit. Daher ein ewiges Vergreifen in der Wahl des Stoffes und der Mittel. Man kennt die Massen nicht, man beherrscht sie nicht, es sei denn in der Verachtung, wie Ibsen. Und deshalb gibt es auch keine rechten populären Dichter unter ihnen, kann es nicht geben. Die Dramatiker, wie Hauptmann und Sudermann, standen

der Bühne ehedem fern. Die Lyriker denken gar nicht mehr, wagen gar nicht an volkstümliche Singbarkeit zu denken.

Fast Niemand kennt die Mittel des Effekts, man kennt das Geheimnis der Wirkung nicht und sieht mit scheelen Blicken auf Wirkung und Effekt. Das Natur-Evangelium ist das Glaubensbekenntnis des entgleisten Künstlers.

Die Modernen stehen alle auf vorgeschobenem Posten und überlassen das Volk den Machern. Die Kunst-Versimpelung des Volks ist nicht ohne Schuld der Künstler geschehen. Es fehlt ihnen der grosse Wurf eines Schiller und Byron. Sie stehen zu wenig in ihrer Zeit und treffen daher zu wenig in's Herz ihrer Zeit. Das macht sie zuweilen gross, aber das macht sie auch schwach.

Auch grosse Persönlichkeiten gibt es nicht, es ist Niemand da, der fascinieren kann, was ein Schiller, ein Byron selbst mit seinen schwächsten Sachen vermochte. Es ist Alles zu exklusiv, vielleicht zu gut, jedenfalls zu fein für die Massen.

Es fehlt die Kunst natürlicher impulsiver Steigerung. Es ist viel feine Psychologie, tiefes, inneres und wahres Leben. Aber keine plastische Architektonik des Baus, kein Aufstieg, kein erschütternder Fall: vielleicht eine sehr naive, aber keine leichte Technik. Denn es weiss Niemand, was auf das Volk wirkt. Es kennt kein Dichter mehr das Volk. Seit Schiller hat's keinen Volksdichter gegeben, wenigstens keinen in Deutschland. Die Norweger haben in Björnson vielleicht etwas Aehnliches, die Russen in Tolstoi. In der Volksthümlichkeit liegt freilich noch kein Beweis von Grösse. Aber sie zeigt, dass Schiller im Strome stand, dass die Kette geschlossen war und der elektrische Funke seine geebnete Bahn fand, ein so seltenes Phänomen in neuer Zeit, wo fast nur die Halbtalente ganze Erfolge haben.

Hier liegt das Geheimnis des grossen Politikers, des Reformators und vor Allem des Religionsstifters.

Der abseits Lebende hat das Recht auf Popularität verbürgt — wenn sich nicht die Neugier an ihn heftet — er hat immer nur einen exklusiven Erfolg.

Es ist auch leichter, berühmt zu werden als einen echten Erfolg zu erlangen. Berühmt sein bedeutet beinahe schon des Erfolges verlustig gegangen sein. Der Ruhm ist die Entschädigung der Erfolglosen. Wer Erfolg hat, muss oft den Ruhm entbehren. Denn die Erfolgreichen gehen unter im Volke, im Erfolge, in den Folgen ihrer Erfolge. Sie sind oft bis auf den Namen vergessen, wie die Volksdichter fast alle.

Der Ruhm aber basiert nicht im Volke, sondern in den Einzelnen, den Gemeinden, den kleinen Schaaren, den Bewunderern, den Trägern grosser Namen, den Postamenten, auf deren Sockeln die Charakterköpfe interessanter Erscheinungen aufgerichtet sind.

Der Ruhm ist der goldene Lohn der Dekadents.

2. Vom Erfolge.

Was Erfolg ist, glauben wir Alle zu wissen. Wir reden so sicher davon, als gäb' es hier gar keine Zweifel. Wenn eines Autors Werk so und so viel Auflagen erlebt, wenn ein Theaterstück so und so oft gespielt wird, wenn ein Gemälde mit so und so viel Tausenden gleich von der Ausstellung weggekauft wird, und wenn das Eine wie das Andere so recht aus dem Vollen gelobt wird, dann ist das Erfolg. Also in ein Wort zusammengefasst und recht trivial ausgedrückt: Wenn man was davon hat!

Und doch ist der Erfolg das Unberechenbarste, Zweifelhafteste, für den Autor die kitzlichste aller Fragen. Man frage einmal herum bei den Künstlern, wie sich männiglich den Erfolg ausmalt, in welcher Gestalt man ihn herbeisehnt, was Einem das Kostbarste

und Süsseste am Erfolge ist, und wie mannigfaltig ihn die Eitelkeit und das Selbstbewusstsein des Künstlers zu nutzen und zu geniessen weiss!

Von hier aus wird erst die ganze Frage aufgedeckt, und vor Allem, dass hier eine Frage liegt.

Was ist nun aber Erfolg? Worin besteht er? Wie äussert er sich?

Der Erfolg ist, wie wir alle wissen, nicht der letzte Faktor, der im Streite um den Wert von Werken mitspricht. Die hohen Auflagen, die ausverkauften Häuser, die Beifallssalven einer entzückten Menge, das sollte nichts beweisen?

Wer auch nur einigermassen dem Theater, dem Buchhandel nahe steht, weiss freilich, von welchen Faktoren der Erfolg wieder abhängt. Eine Zufälligkeit, vielleicht der Titel, der Name eines Helden entscheidet da zuweilen.

„Was hast Du mir für einen Roman wieder mitgebracht? ‚Therese‘! Den werde ich nicht lesen. Stände darauf ‚Arme Therese‘, dann würde ich die ganze Nacht darüber lesen!“

So ungefähr sagt eine Person in Daudets „Sappho“.

Vor allem aber wissen wir, dass sich ein Erfolg auch machen lässt. Wir wissen, welche Macht die Kritik hat, wir wissen ferner, dass Kritik und Direktion oft in denselben Händen liegen, oder dass eine Hand die andere wäscht!

Dem gegenüber hat man sich also abgefunden: Gut! Das ist ja auch der Augenblickserfolg! Der grosse Dichter schreibt für die Zukunft. Sein Ruhm beginnt zuerst nach dem Tode, die Nachwelt ist sein Publikum.

O, diese Nachwelt! Was hat man der nicht schon alles Gute nachgesagt! Ungefähr ebensoviel Gutes als Übles der Mitwelt! Sie ist ja die Hoffnung aller

Verkannten und Verketzerten, der Trost der für ihre Kunst Leidenden und Ringenden!

Aber was will man? Doch nichts als sich für eine spätere Zeit Genüsse, Ehren und Wohlthaten reserviert wissen! Ein Erfolg in unbestimmter Zeit, bereitet von unbestimmten Personen, denen man keinen Dank und keine Verpflichtung mehr schuldig ist, befreit von allen Neidern und Widersachern — was kann es Süsseres geben? Es verlohnt sich schon, dafür im Dachkämmerchen zu darben!

Aber ist es nicht ein Phantom, dem wir uns hingeben? ein Selbstbetrug?! Wann beginnt denn eigentlich die Nachwelt? Wir wissen, dass noch kein Dichter, auch der grösste nicht, ewig auf dem Throne sitzt, dass Niemandes Grösse unbestritten bleibt. Der Kampf wird bloss ein unpersönlicher, ein reinerer, aber er wird nicht minder stürmisch, nicht minder verzweifelt geführt. Was ist nicht schon gegen die Goethe, Shakespeare, Byron, Heine gerast worden? Wie schwankt die Waage nicht noch heute hin und her, auf der das Gute und Böse der Euripides, Aristophanes, Horaz, gewogen wird! Ein Dichter, der noch vor hundert Jahren als der tragischste aller Tragiker geschätzt wurde, wird heute — nun man muss über ihn einen gewiegten Kenner des Dramas, die scharfen und wuchtigen Kritiken eines J. L. Klein lesen.

Man kann sich nicht einmal immer trösten, das eben sei ja der Beweis ihrer Grösse, dass sie heute noch, Jahrtausende nach ihrem Tode, der Gegenstand so leidenschaftlicher, so erbitterter Fehden seien. Aber häufig genug werden sie gar nicht einmal selbst bekämpft; man bekämpft die thörichten und lächerlichen Theorieen, die man aus ihnen gezogen hat.

Nun aber, auch abgesehen davon, wer sagt euch denn, dass alles, was wertvoll ist, auf die Nachwelt kommt, dass der Poet, wenn er schon genannt wird,

auch gekannt, und wenn schon gekannt, auch gewürdigt wird, und wenn man ihn schon würdigt, ob er im eigentlichen Sinne aus der Litteraturgeschichte und den Lexiken auch in's Volk dringt! Wir wissen ja, wie es darum steht! Was nützen alle Ehrenbezeugungen erwiesen einem Todten, was frommt der köstliche Grabstein, wenn lange schon vergessen ist, wer einst hier geliebt, gerungen und gelitten hat?

Wie viele Dichter der Vergangenheit sind denn wirklich populär? Wer kennt die meisten? Spezialforscher der Litteraturgeschichte, trockene Stubengelehrte, die ihres Geistes keinen Hauch gespürt! Wer aber dies vermöchte, der hat gewöhnlich noch etwas anderes zu thun, als nur zu lesen und immer wieder zu lesen! Wie viele gebildete Deutsche sind z. B. mit ihrem Hölderlin so recht vertraut; und Hölderlin war doch gewiss ein Dichter, der ein Recht auf eine Nachwelt hatte.

Vor Allem aber sollte der schöne Traum schwinden, als ob die Nachwelt im Allgemeinen viel gescheidter wäre, als die Gegenwart. Dass Goethe heute z. B. mit grösserem Verständnis gelesen würde, als vor fünfzig Jahren oder als irgend ein tieferer Dichter unserer Zeit, wäre doch noch eine Frage, der Untersuchung wert. Schliesslich sind es immer wieder nur die Einzelnen, Vorgeschrittenen, tiefer Eindringenden, die die Dichter der Nachwelt wie der Mitwelt verstehen und würdigen. Und am Ende ist das Verstehen vergangener Dichterwelten doch schwerer und seltener. Mit den Dichtern der eigenen Zeit verbindet uns noch dieselbe Not, häufig auch eine verwandte Anschauungsweise. Aber für die älteren Dichter ist mehr gethan, d. h. eine Menge von billigen Phrasen durchschwirren über sie die Luft, man weiss sich besser und sicherer über sie zu unterhalten, man weiss z. B., dass Goethe unser grösster Poet ist, dass der Faust das Ringen des

Menschen darstellt, dass im „Tasso" das Weimarer Hofleben abgezeichnet ist, dass in der „Iphigenie" die antike Welt christianisiert wurde u. s. f.

Genug, genug! Ist das Erfolg? Ist das Erfolg, dass ein Jahrhundert nach dem Tode eines Dichters noch mehr über ihn an Unsinn in die Welt hinein geschwätzt wird? Besteht in der Popularisierung überhaupt der Erfolg? Nicht viel mehr in den Folgen, in den Wirkungen, den gewollten, gewussten oder geahnten Wirkungen?

Wie die Menge über den Wert nicht entscheidet, so macht sie auch keine Erfolge, selbst dann nicht, wenn diese Erfolge unwandelbare gewesen sind. Sind die Verfasser von Kolportage-Romanen erfolgreicher als Freytag, Keller, Zola? Kann sich ein Theater der alten oder neuen Welt mit den römischen Gladiatorenkämpfen und den spanischen Stiergefechten messen, was Zulauf und lauten Jubel der Völker betrifft? Wann sind Schauspieler, wann sind Dichter so laut bejubelt worden, wo gab es je so „voll besetzte Häuser", so „ausverkaufte", so bis auf den letzten Platz ausgenutzte Theater, als einen Kampfplatz spanischer Toreros oder einen Cirkus aus römischer Kaiserzeit?

Nicht das macht einen Dichter erfolgreich, dass er Schoosskind und Modepuppe einer Nachwelt wird, dass hundert Jahre später, dafür aber um so mehr und um so inhaltreichere Dummheiten über ihn in die Welt gesetzt werden! Der Erfolg Kleist's besteht doch nicht darin, dass er jetzt zu den meist gefeierten Dichtern gehört und beinahe zu einem Klassiker erhoben wird, sondern darin, dass sein Genius sich selber durchgesezt hat, dass seine poetische Anschauungsweise von seinen grössten Nachfolgern (Otto Ludwig, Hebbel) zu den ihren geworden ist, dass er mitgeholfen hat, das ihm verhasste Weimar zu stürzen, dass er wirkt und

fortwirkend Gutes und Böses zeugen muss, d. h., dass er eigentlich noch lebt.

* * *

Die ganze Erfolgsfrage wäre einfacher, wenn nicht das persönliche Wohl und Wehe eines Künstlers so eng mit ihr verbunden wäre, und wenn nicht der Genuss seiner Früchte seitens eines Autors zu ganz falschen Schlüssen veranlasste. Auch der darbende Dichter kann in rein künstlerischem Sinne erfolgreich sein, indess der Poet, dem seine Romane Millionen einbringen, ohne Erfolg lebt. Selbst der verfolgte Mensch kann im Erfolge sich befinden. Gerade diese Verfolgung kann der Ausdruck seines Erfolges sein. Und das ist ganz wörtlich zu verstehen. Die Tausende, welche ein Werk lesen, kaufen und verbreiten, sind von ihm ganz unberührt. Dem Autor hat es ein Vermögen eingebracht; doch ach, wie bald schon ist es völlig vergessen, als ob es nie gewesen wäre! Niemand spricht von ihm, keinen hat es aufgewühlt, nicht einen Einzigen tiefer ergriffen!

Wann hat ein Politiker Erfolg? Wenn er durchgesetzt hat, was er will; auch dann, wenn er sich selbst aufgerieben hat, wenn er selbst unter seinen Erfolgen leidet. Und ebenso hat der Künstler Erfolg, wenn er sich — natürlich künstlerisch — durchzusetzen verstanden hat, wenn die Folgen seines Werkes beginnen; auch dann, wenn sie sich wider ihn selbst wenden. Oft ist der Kampf, in den ein Künstler bereits mit dem nächsten Geschlechte, seinen eigenen Nachfolgern, gerät, nichts anderes, als der Ausdruck eines mächtigen Erfolges, anschwellender Wogen, die den Zauberer, der die Elemente entfesselte, am Ende selbst verschlingen. Die grössten Erfolge, auf welchem Gebiete auch immer, wachsen jedesmal fast ihren Urhebern selbst über den Kopf.

Das Werk, das wirkt, die Dichtung, die die Gemüter am tiefsten ergreift, wer den stärksten Geistern Arbeit auf Jahrhunderte hinaus gab, hat Erfolg, wie immer es auch dabei dem Künstler persönlich ergehe, ja auch dann selbst, wenn er, wie fast alle Volkssänger, gar nicht gekannt oder genannt wird.

3. Vom Werden und Vergehen des modernen Ruhmes.

Die Sehnsucht aller Künstler, Schriftsteller, Gelehrten, Politiker — der Ruhm wird von denen, die ihm nachstreben, nicht nur als Kitzel persönlicher Eitelkeit gedacht und empfunden; er ist am Ende das Recht der geistig Schaffenden, die Ehre derer, die ausserhalb einer zeitlich wie örtlich beschränkten Gesellschaft leben. Deshalb ist der Nachruhm der letzte Trost aller Zukurzgekommenen für die Schmerzen und Enttäuschungen eines ganzen Lebens. Niemand aber, der den Ruhm besitzt, oder der ihn sicher in Zukunft zu besitzen glaubt, kann sich bereden, dass er ihn zu Unrecht besitzt, oder auch nur, dass er nicht der gebührende Lohn für seine Verdienste sei.

Und doch sind wir alle, und leider meist mit sehr gutem Rechte, geneigt, einem gar nicht kleinen Teil von Berühmtheiten (lebenden wie toten) den Ruhm streitig zu machen. Der Ruhm, den Einer hat, die Art, wie Ruhm entsteht, ist beinahe charakteristischer für die, die ihn geben, als für die, die ihn haben. Wer kein geistiger Trottel ist, wird alte wie neue Grössen nicht nach dem Grade ihrer Berühmtheit bemessen: neue nicht, weil wir wissen, dass der Ruhm durch unehrliche Mittel erschlichen sein kann. Aber auch alte nicht, denn jeder, gesetzt selbst, dass er das Urteil der Nachwelt im Allgemeinen unterschreibt, hat daneben auch noch seine besonderen Lieblinge, denen er wenigstens einen höheren Ruhm gönnt. Freilich hofft jeder, die spätere

Nachwelt werde das Urteil noch einmal berichtigen. Die Nachwelt ist die höhere Instanz. Aber es gibt eine noch höhere, die jedesmal spätere Nachwelt. Welches aber wird die höchste sein, bei der wir uns beruhigen können? In der letzten wird der Ruhm vergessen sein, Ruhm und Mensch und Leistung; und kein Wort Schillers wird sich als grössere Phrase erweisen wie dieses: dass die Weltgeschichte auch das Weltgericht sei.

Aber interessant ist es immer, die Genesis des Ruhmes zu kennen. Hat man diese studiert, dann kann man den Ruhm haben, wie der Schmeichler von Fürsten, kennt er erst ihre Art, auch von ihnen erlangen kann, was sein Herz begehrt.

Man muss die Schwächen des Publikums kennen, will man ihm den Ruhm abschmeicheln, für sich oder Andere. Die Schwächen unseres gebildeten Publikums aber sind von dreierlei Art: erstens der Wahn und die Eitelkeit einer höheren Bildung, zweitens die Furcht vor der Zukunft und einer eventuellen Blamage vor dieser und drittens die ethische Sentimentalität. Auf diesen schwachen Säulen ruht aller moderner Ruhm, von Goethe und Hegel bis auf Ibsen und Nietzsche.

Wie wird ein Dichter oder ein Philosoph berühmt? Wie dringt er in's Volk? Fast niemals direkt, und sofern er es thut, nützt ihm das wenig. Goethe z. B. hat mit seinen Jugendwerken so spontan gewirkt, wie nur ein Dichter wirken kann. Und doch war er fast der Vergessenheit nahe, als sich ein Kreis von Freunden, insbesondere die Salons geistreicher Jüdinnen seiner annahmen. Eines solchen Kreises von Aposteln hat noch jeder bedurft. Wie aber wirken diese Apostel? Wodurch erzwingen sie den Ruhm? Nun, indem sie sich als die Gebildetsten, die geistig Höchststehenden aufführen und den Leuten da unten erklären: ihr seid ja noch gar nicht reif für unseren Heros. Eure Enkel werden ihn verstehen. Man spricht verächtlich von

den Banausen, die den Grossen noch gar nicht würdigen können, schwelgt in einem Zukunftsrausche und kitzelt so den Ruhm vor der Zeit lebendig. Man hat vielleicht schon gemerkt, dass alle Zukunftsgrössen weit eher berühmt wurden, als ihre Apostel zu hoffen wagten.

„Goethereif". Dies Wort ist das Geheimnis von Goethes Ruhm. Zu den Banausen will keiner gehören, und deshalb thut man lieber gleich mit. Wir haben das Schauspiel mit Wagner und Schopenhauer und erst kürzlich verblüffend analog mit Ibsen erlebt. Mit dem Wort „Ibsenreif" traf der kluge Brahm den Nagel auf den Kopf. Das zog. Gibt es einen Begriff der Ibsen-Reife, und der Philister wagt nie allzu stark zu zweifeln, er ist ja der ewig Gläubige, dann wird er sich dieses Zeugnis der Reife wohl auch erlangen müssen.

Wenn man dem Philister so kommt, wird man ihn fast immer haben. Keine Kunstbestrebung, sie sei so lächerlich sie wolle, wenn sie sich nur als den Ausdruck einer höheren Geistesrichtung gibt, kann für die Dauer erfolglos bleiben. Wir haben es gesehen, wie der Philister, gleich einem treuen Pudel, allen Richtungen des modernen Geistes folgte. Er wurde modern und der allermodernste und blieb doch immer der alte, sowie viele getaufte Völker doch immer ihr altes wildes Heidenherz sich bewahrten. In einer Zeit des Bildungsphilisteriums muss man dem Philister eben kommen, indem man sich als der gebildetste ausgibt. Damit besticht man ihn, damit macht man ihn zum Hegel- und Schopenhauerianer, zum Spinozisten und Darwinisten, zum Marx-Lassalle'schen Demokraten und Nietzsche'schen Geistes-Aristokraten, damit bildet man Goethe und Wagner eine Schule. Auf diesem Tick kann sogar der Erfolg eines nicht nur kindischen, sondern auch unpopulären Buches wie „Rembrandt als Erzieher" beruhen, nachdem eben ein andres, auf gerade entgegengesetzten Tendenzen beruhendes, aber mit

demselben Bildungsschwindel arbeitendes Buch wie Nordaus „Konventionelle Lügen“ einen ähnlichen Erfolg hatte.

Eines hat der Philister, der höhere Schulen und Universitäten besucht hat, allmählich gelernt, dass man sich leicht blamieren kann, dass er speziell sich schon sehr gründlich blamiert hat, dass dem Zeitgeschmacke nicht immer zu trauen ist, und dass die Gegenwart nicht die ganze Zeit einschliesst.

Man wird gemerkt haben, dass folgendes Argument in der Kritik über moderne Erscheinungen eine grosse Rolle spielte: Seht, ihr verhaltet euch so ablehnend, ihr beruft euch auf euren Geschmack, auf das allgemeine Urteil. Erinnert euch, dass ihr das immer gethan habt und immer damit hereingefallen seid. Habt ihr nicht grosse Dichter und Künstler und Philosophen, auf die ihr heute steif und fest schwört, verhungern, verbrennen oder sonst zu Schaden kommen lassen? Habt ihr nicht den Heiland gekreuzigt und Giordano Bruno verbrannt, habt ihr nicht den Galilei gequält und alle die Wohlthäter des Menschengeschlechtes? Wie habt ihr euch oft so einfältig benommen! Denkt ihr noch an den armen Kleist? Und nun gar Shakespeare! Habt ihr euch nicht erst kürzlich bei Wagner blamiert? Und seht, so wie ihr jetzt von euren Vorfahren denkt, so werden eure Enkel von euch denken.

Darob entsetzte sich der Philister und feierte lieber gleich mit.

Es ist psychologisch sehr interessant, wenn es auch kaum glaublich klingt, welch' ein Zauber in dieser mindestens doch rein negativen Beweisführung liegt. Man wagt kaum noch Phantasten und Verrückte zu verlachen. Denn die Verrückten fragen: Wie? habt ihr die Genies nicht immer als verrückt verlacht? womit natürlich gleich die Möglichkeit eröffnet wird, als

Genie dereinst genommen zu werden. Der Philister ist jedenfalls ganz verblüfft und weiss nun nicht mehr, wer verrückt ist und wer genial. Er hofft freilich, wenn er ganz ehrlich sein soll, dass die Wissenschaft seine alte heilige Ahnung von der Verrücktheit aller Genies bestätigen werde und freut sich ganz kindisch über den Lombroso und den Nordau. Aber einstweilen kann doch diese Neigung mit einer andern Neigung, die ihm gleich wertvoll ist, in Konflikt geraten: seiner Bildungs-Versessenseit. Er könnte ein Genie doch wirklich verkannt haben. Und so, was kann's vorderhand schaden, thut er lieber mit; so wie manche Zweifler noch die religiösen Ceremonieen mithalten, man kann nicht wissen, vielleicht lebt der alte Gott dennoch und straft die Leugner.

Und wenn Einer politische oder soziale Parteien begründet und man sagt ihm: ihr erstrebt Unmögliches. Dann antwortet er kühl lächelnd: O, was hat man nicht alles für unmöglich gehalten! Ihr meint, der Bellamy'sche Staat könne nie Wirklichkeit werden? O, erinnert euch nur, dass selbst ein Mann wie Aristoteles einen Staat ohne Sklaven nicht für möglich hielt. Was, ein Politiker sollte nicht mit der Existenz des fliegenden Luftballons rechnen dürfen oder mit Glücksfällen, an die man noch nicht gedacht hat?! Hätte denn früher jemand an Dampfmaschinen, Elektrizität und all' die Errungenschaften der modernen Technik geglaubt? Denkt euch doch nur: ein Mensch aus dem vorigen Jahrhundert wäre plötzlich in unsere Zeit versetzt, würde er nicht meinen, in einem Zaubermärchen aus 1001 Nacht zu träumen! Weshalb sollte man nicht also auch annehmen, dass das Zukunftsbild, das wir euch hier vorspiegeln, Wirklichkeit werden wird?

Nach diesem, stets in dem höchsten Pathos, mit Seher-Miene vorgetragenen „Argument“ geht man dann

weiter und zieht die Schlüsse aus solchen „Thatsachen“ und glaubt an das Reich der Zukunft.

* * *

Ehedem glaubten die Gelehrten sich auf die Vergangenheit stützen zu müssen, wenn sie etwas verfochten. Heute ist die Zukunft die Autorität. Ehedem demütigte man die Enkel vor den Grossvätern. Es war die Zeit der Pietät nach rückwärts. Heute demütigt man die Grossväter vor den Enkeln. Es ist etwas Mütterliches, Fürsorgliches in unsere litterarische Beweisführung gekommen. Das Kind wird Heiligtum und Mittelpunkt der Familie, und mit ihm wird alle Sorge auf die Zukunft verlegt. Diese eine Thatsache beweist schon, wie sehr die Frau vom modernen Geiste Besitz ergriffen hat. An den Frauen hatte auch alle Zukunftsschwärmerei die beste Stütze. Während doch in Wirklichkeit die Zukunft so wenig etwas beweist als die Vergangenheit. Unsere Väter brauchen noch nicht notgedrungen klüger und besser gewesen zu sein als wir. Wir sprechen das Wort „wie die Alten sagten oder thaten“ nicht mit der Ehrfurcht von ehedem aus. Aber unsere Enkel können doch unter Umständen noch dümmer sein als wir, vielleicht auch schlechter.

Im Grunde aber ist beides dieselbe Art von historischem Beweis, der sich unter den vielen wissenschaftlichen Beweisen bei uns der grössten Beliebtheit erfreut. Von allen ernsten Werken haben, wie mir Buchhändler oft versicherten, historische Werke stets den grössten Erfolg. Durch nichts kann man leichter „überzeugen“ als durch historische Analogieen. Es ist eine Art historischen Heisshungers bei uns ausgebrochen. Nietzsche hat seine Deutschen schon ganz gut erkannt, als er vor der Gefahr der Historie warnte.

Man kann das auf Schritt und Tritt verfolgen. Bei einem Ereignis, das alle Gemüter in Bewegung

setzt, wie der Tod Carnots, werden stets zwei Sorten von Artikeln mit besonderem Heisshunger verschlungen. Erstens die fest und sicher nach der Tendenz des Zeitungslesers zurechtgemachten, die für die Partei möglichst viel Kapital aus der Stimmung herauszuschlagen versuchen. Das ist selbstverständlich. Dann aber, nicht etwa die klarsten, die am besten die bestehenden Verhältnisse übersehen, nicht die tapfersten, auch nicht die logischsten, die die schärfsten Schlüsse aus den Thatsachen ziehen, überhaupt nicht die glänzendsten Erzeugnisse der Journalistik; sondern diejenigen, die die am meisten bestechenden und die zahlreichsten historischen Analogieen vorbringen. Z. B. wer uns bei dieser Gelegenheit erzählt, wie es bei den Attentaten auf Bismarck oder Lincoln zuging, oder wer uns eine Übersicht über die hervorragendsten Attentate auf Staatsoberhäupter gibt; oder wer den tieferen Zusammenhang zwischen dem Mordanschlag auf Carnot und der Ermordung des Servius Tullius herausgetüftelt hat. Kurz, alle historischen Analogieen, selbst die unsinnigsten, haben für unsern Philister etwas Verblüffendes. Deshalb liest er mit starrer Bewunderung seinen ‚Kaligula‘ und deshalb kann dieses Ungeheuer, für das doch unsere Zeit kaum ein Verständnis besitzt, plötzlich eine aktuelle Figur werden. Einen geschmackloseren und unsinnigeren Vergleich konnte man nicht leicht für die Tyrannis unserer Zeit ersinnen. Aber was thut's? Eben der Vergleich selbst bezaubert. Wie billig dieses historische Vergleichen übrigens ist, das kann man aus einer in einem sozialistischen Verlage erschienenen Serie von historischen Studien „Gekrönte Häupter“ sehen, wo nicht nur Kaligula, sondern auch der Papst Alexander VI., Elisabeth von Russland und Friedrich II., Heinrich VIII. und Ludwig XV., Philipp II. von Spanien, und wer sonst sich beliebt gemacht hat bei den Völkern, als Analogieen für unsere Fürsten herangeholt werden. Das nennt man freilich:

das Volk über die Geschichte aufklären. Aber man soll sich nicht wundern, wenn solche weisen Thaten einen sehr unerwarteten Erfolg haben. Man soll den Teufel nicht an die Wand malen. Und wenn man einem Engel immerfort einredete, er wäre der Teufel, dann wird er es am Ende. In einer solchen Angst liegt ebenso etwas Suggestives wie in feiger Schmeichelei. Damit macht man Tyrannen. Und wer dem Volke einredet, unsere doch meistenteils furchtbar harmlosen Fürsten wären Kaligulas, ihre gelegentlichen bald bereuten und zurückgenommenen Kraftworte wären auch schon Kraft-Thaten, der handelt eben so elend wie der, der dem Kaligula einredete, er wäre ein Gott und dürfte alles thun. Ein Volk kann eben so die Verantwortung für seinen Fürsten tragen, wie ein Fürst für sein Volk.

Nun braucht freilich nicht jeder gleich so geschmacklos zu sein wie Quidde. Wir haben hier nur einen eklatanten Fall deutscher Historomanie. Zu direkter Satire haben wir weder den Mut noch das Talent. Einem Fürsten die Wahrheit zu sagen, getrauen wir uns erst recht nicht, müssten auch sehr fürchten, wenig Erfolg damit zu haben. Ja, man würde nicht einmal auf vieles Verständnis beim Volke stossen. Dieselben Leute, welche sich um die Kaligula-Broschüre rissen, würden wahrscheinlich über Taktlosigkeit geschrieen haben, wenn Einer sich in einer direkten Schrift an den Kaiser gewandt hätte, um ihm zu sagen, was er gegen seine Regierung auf dem Herzen hat, oder was das Volk von ihm erwartet. Aber den alten Kaligula darf man herbeibemühen.

Maximilian Harden hat aus diesem Historizismus, der bei ihm durch grosse Belesenheit und ein bewundernswürdiges Gedächtnis unterstützt wird, seine journalistische Methode gemacht. Auch hier kann man dasselbe beobachten. Kein Artikel ohne historische Vergleiche, und wären sie noch so weit hergeholt, noch so schief.

Seine geistreichen Feuilletons von ehedem, wenn sie nicht eine persönliche Malice enthielten, machten in weiteren Kreisen nicht das Aufsehen, das seine historischen Vergleiche von heute hervorrufen. Was kann man nicht auch alles vergleichen? Man kann Liebknecht mit G. Grachus vergleichen, wenn man ein Sozialdemokrat ist, und man kann ihn mit Henriot vergleichen, wenn man Royalist ist, und man wird in beiden Fällen eine gleich grosse Dummheit gemacht und kann dabei doch etwas sehr Richtiges gesagt und beobachtet haben.

Man flüchtet sich aus dem Gewirr der Gegenwart so gern hinaus in die Vergangenheit, lässt es sich wohl sein bei römischen Cäsaren, oder man wühlt im Schmutze des Tagesklatsches. Vergleiche aus fernster Vergangenheit oder Sensationen! Das ist die Parole für einen modernen Journalisten.

Und bei alledem, man kann nicht sagen, dass der historische Geist und die historische Kritik dabei gewonnen hätten, wenn auch einmal der Historizismus eine spezielle deutsche Gelehrten-Tugend war. Das war zur Zeit der heute so verpönten Romantik. Was wir jetzt sehen, ist nur die Ausartung in's Populäre und Aktuelle. Eben weil der historische Geist schon degeneriert ist (in der Wissenschaft ist er abgelöst durch den naturwissenschaftlichen), wurde er die Zauberformel des Philisters. Und schliesslich glaube ich auch, dass ein politisch mächtiges und lebendiges Volk gar nicht historisch denken kann, eben weil es mächtig ist und von der Gegenwart befangen bleibt. Der Historizismus ist das Vergissmeinnicht, das in den stillen Zeiten der Völker blüht, die blaue Blume der politischen Romantik.

* * *

Auch sonst herrschen bei uns allerlei seltsame *gelehrte Manieen*, die naturwissenschaftliche, die philologische und die psychologische. Ein Roman, ein

Drama und ein Artikel macht oft sein Glück dadurch, dass irgend eine Kleinigkeit, ein Charakterzug gesehen ist, den die andern bisher übersahen. Kleine Thatsachen, die man ehedem in Epigrammen oder Aphorismen ausdrückte, bestimmen heute den Erfolg ganzer Werke.

Darauf kommt's an: man muss irgend etwas Neues haben, und wär's noch so nebensächlich! Deshalb setzt sich eine Dame, die einmal in einem gar nicht mehr so kurzen Leben eine einzige richtige Beobachtung an Menschen gemacht hat, hin und wird Romanschriftstellerin. Deshalb darf ein Feuilletonist jeden Unsinn, jede Frechheit schreiben, wenn er nur auf irgend ein Zitat, eine Beziehung gekommen ist, die sonst Niemandem eingefallen ist, dann beugt man sich vor ihm und findet ihn genial. Es liegt in solchen hervorgekramten, historischen oder philologischen Momenten, in Zitaten und Vergleichen, in alten Notizen und kleinen Beobachtungen etwas Verblüffendes. Das kommt wahrscheinlich daher, dass die Leute für gewöhnlich so gebannt sind in ihrem Gesichtskreise, dass sie jeder Verrückung von Perspektiven gegenüber, und wenn dies auch nur durch eine Blendlaterne geschieht, waffen- und machtlos sind. Z. B. der Name Ahlwardt erweckt den Leuten folgende Vorstellungen: Wüstes Demagogentum, Antisemitismus, Verleumdungen, Radauszenen im Parlament und in Volksversammlungen, Anarchie, Prozesse, Zeitungsskandale, und was sonst ein friedliches Gemüt mit Schauder erfüllt. Da bringt plötzlich jemand diesen hässlichen, gefürchteten Namen in Verbindung mit Schiller, bei dem den Deutschen wieder ganz besonders wohl wird, und der ihnen etwas eben so Reines ist wie jener etwas Schmutziges; er zeigt uns nämlich, dass ein Grossvater des Radauhelden von Schiller als Mitarbeiter für die „Horen“ in Aussicht genommen war, und diese Notiz bringt nun manche Leute gleich aus dem Häuschen. Wie? Schiller: Ahlwardt! Alle

ihre Vorstellungen kommen in Verwirrung. Aber die Notiz stimmt doch, und deshalb verbeugen sie sich zunächst vor dem Entdecker solcher wichtigen Thatsache. Das ist doch mal was anderes, das ist „wirklich geistreich"!

* * *

Will man nun umgekehrt jemanden seinen Ruhm streitig machen, dann muss man nicht zeigen, wie schlecht er's gemacht hat, dass seine Sache faul ist, dass er sich Blödsinn geleistet hat, nein, man muss zeigen: entweder, dass thatsächliche Fehler vorkommen oder dass der Autor kein Charakter ist. Durch eine philologische Kleinkram-Kritik kann man ein grosses Werk zu Fall bringen. Wie haben sich doch unsere Mediziner lächerlich gemacht, als sie ihre medizinische Kritik an modernen Werken übten! Sie konnten mit Recht sagen: ihr Naturalisten behauptet naturwissenschaftlich zu verfahren, ihr thut es aber nicht, denn die schlimmsten Schnitzer, Thorheiten, über die jeder Student lacht, finden sich in euren Werken. Es könnte sich mancher durch euch bethören lassen, und deshalb ist es unsere Pflicht, das Publikum über eure sogenannte Wissenschaftlichkeit aufzuklären. Das müsste man sich gefallen lassen. Aber damit begnügt sich doch kein Fachmann. Er negiert von seinem medizinischen Standpunkte aus den Dichter und zwar mit einer Frechheit, die bis dahin unerhört war, wobei es ihm unter Umständen nicht darauf ankommt zu erklären: ich habe zwar nie ein Drama von Ibsen gelesen, aber meine Freunde haben mir erzählt, dass er einen Paralytiker so und so darstellt, und darüber haben wir uns beim Skat ganz ausgezeichnet amüsiert; und bei der Gelegenheit begriffen wir auch, dass es mit dem ganzen Ibsen nichts ist, was ich mir erlaube, Ihnen, meine verehrten Herrschaften, in einem eigenen Vortrage zum besten zu geben, nämlich wie wir, die grossen

Mediziner, die heiligen Autoritäten dieser Gesellschaft, über die kleinen Leute, so sich naturalistische Dichter nennen, beim Skat gelacht haben. Sie werden aber nicht leugnen können, dass ein Arzt selbst beim Skat immer noch gescheidter ist, als solch' ein Dichter bei seiner Arbeit. Die Ärzte, das sind ja überhaupt die gescheidtesten Leute des 19. Jahrhunderts, sie sind es jedenfalls allein, an die man noch glaubt.

Dass man solch' eine Art Spezial-Kritik überhaupt riskieren darf, auch wenn sie nicht so windbeutelig ist, wie die von Krafft-Ebing über Ibsen*), zeigt jedenfalls, was auf unser Publikum wirkt. Dass man einen Politiker nicht anders als politisch, einen Juristen nicht anders als juristisch und einen Dichter nur ästhetisch widerlegen kann, sofern man nicht einen höheren Standpunkt hat, der über alle Spezialgebiete hinweghebt, das scheint man nicht mehr zu wissen, und deshalb bekämpft man einen Fürsten durch historische Analogieen, einen Dichter mit medizinischen Theorieen und einen Mathematiker womöglich mit der Moral, wobei es natürlich so genau nicht darauf ankommt, ob die Analogieen stimmen oder die Theorieen bewiesen sind. Es handelt sich um den Kampf, und zwar um den Kampf um Personen, um den Ruhm. Auf das Denkmal des Fürsten schreibt man: Kaligula, und den Schädel des Sophokles erklärt man als einen Verbrecher-Schädel, und Nietzsche kritisiert man auf seinen Gesundheitszustand hin. Damit macht man den grössten Effekt.

Oder aber man hat's mit der Moral, die auch ihre Zauberkraft hat, Menschen berühmt zu machen oder zu stürzen. Man kann es erleben, dass im Streite um die Bedeutung eines Gelehrten irgend eine alte Vettel im Frack die Bemerkung hinwirft, ein wie ausgezeichneter

*) In einem Vortrage, den der berühmte Psychopathiker in Wien hielt (April 1894).

Familienvater der Herr X . . . sei, oder dass er mit den Erträgnissen seiner Arbeit eine alte Mutter unterstützte. Ueber den Charakter ihrer Berühmtheiten beruhigt zu sein, ist unserer Gesellschaft weit wichtiger als über ihre Fähigkeiten. Man schreibt immer noch lieber auf ihr Postament: Kein Talent, doch ein Charakter, als ein Talent, doch kein Charakter. Man setzt immer noch eher einem Berthold Auerbach ein Denkmal als einem Heinrich Heine.

Wir spotten so oft über die zeitweiligen moralischen Anfälle der englischen Gesellschaft. Aber bei uns liegt die moralische Manie nur versteckt, und bricht nicht leicht so fanatisch aus, und doch ist sie im Stande, den berühmtesten und den grössten Mann zu stürzen.

Ich habe über Bismarck oft klagen gehört, in sonst politisch indifferenten Kreisen, dass er doch eigentlich keinen guten Charakter hätte und z. B. für die Armen nie etwas thäte. So harmlos das aussieht, es kann die Stimmung wunderbar gegen einen Staatsmann vorbereiten. Selbst in Arbeiterkreisen, die doch wahrhaftig etwas anderes gegen ihn hätten vorbringen können, habe ich dergleichen Äusserungen gehört. Und gar unerlaubte Liebesverhältnisse gestattet man den Genies gewiss nicht. Sie können in Deutschland einen Staatsmann zu Fall bringen, genau wie in England.

Wir haben ein sehr illustratives Beispiel in dem Falle Lindau gehabt. Er war fast der berühmteste litterarische Name in Deutschland und einer der wenigen, die europäischen Ruf hatten. Keine Kritik konnte ihm etwas anhaben. Die Frage, ob er seine mächtige Stellung mit Recht besass, kam nicht mehr auf. Er hatte sie, also musste er ein grosser Geist sein. Selten ist ein Schriftsteller so vielseitig und so gründlich kritisiert, so oft angegriffen worden wie er. Dabei war man weder pedantisch noch parteiisch. Über alle seine Leistungen erschienen

eigene Broschüren, und wenn die Kämpen zuweilen heftig wurden und in Zorn gerieten, so hatten sie ein gutes Recht dazu. Schon lange nahm ihn kein ernsthafter Mensch mehr ernst, und noch immer sass Lindau auf seinem Trone, und er sässe vielleicht heute noch dort, — aber ein rachsüchtiges Weib hat ihn gestürzt. Nicht durch Kritik (darauf liess sie sich nicht ein), sondern durch Veröffentlichung von Briefen, in denen seine Tugend sich nicht zum besten ausnahm*). Die Sache war dabei nicht einmal so schlimm und ist lächerlich aufgebauscht worden. Ich wollte, man hätte den Mächtigen dieser Erde nie schlimmere Uebergriffe ihrer Gewalt vorzuwerfen. Aber die Geschichte brach Lindau den Hals. Nicht nur seine gesellschaftliche, auch seine litterarische Stellung war damit unterhöhlt. Der allmächtige Kritiker wurde in Dresden kaltgestellt; mit seinen Dramen und Romanen war's nun nichts; Seifenblasen die zerplatzten, wenn man mit der moralischen Tatze darauf zufuhr. Die Kritik der moralischen Persönlichkeit hat ausgeführt, was die litterarische nie vermocht hätte. Und dabei hat Lindau wenigstens nie posiert, er hatte sich doch niemals als Heiligen ausgegeben, er hatte doch immer nur mit den Mitteln des charmanten Lebemanns gewirkt und hat wenigstens nie geheuchelt. Ihn also auf seine Moral hin zu verurteilen, war jedenfalls die drolligste Komödie, die man sich mit ihm nur erlauben konnte, jedenfalls eine weit bessere, als er selbst je geschrieben hat. Vielleicht bemächtigt sich ein genialer Lustspieldichter einmal dieses Stoffes, vielleicht kommt der Name Lindau in der deutschen Komödie doch noch zu seinem Rechte.

* * *

*) Dasselbe hat sich eben mit dem Führer der konservativen Partei, dem Freiherrn von Hammerstein, wiederholt, dessen politische Macht auch erst gebrochen werden konnte, als sein moralisches Ansehen untergraben war. An seiner geistigen Unfähigkeit ist noch kein Mächtiger dieser Erde zu Grunde gegangen.

Die Moral hat gegen Lindau gesiegt, wie zum Teil auch in ihrem Namen der Naturalismus gesiegt hat. Freilich war oft die neue Litteratur auch der Anwalt der Armen und Verfolgten und jede grossherzige Kunst erklärt sich wie Byron zur Partei der Verfolgten und Verfehmten; ob es in einem Falle die Christen, im andern die Anarchisten sind, heute die bedrückte Bürgerschaft, morgen das Arbeiter-Proletariat, ob's sich um die Polen oder um die Juden handelt. Aber anders ist es doch, ob man sich für völlig verfehmte oder für solche Menschen in's Zeug legt, für die ein allgemeines Mitleiden latent ist, oder ob man dabei Leben, Freiheit, oder Karriere riskiert, oder ob man sich endlich in kleinlich sentimentaler Stimmung der kleinen Leute annimmt, für die man im übrigen nichts als Thränen und billige Phrasen hat. Wenn die Ergriffenheit eines Dichters mit einem ganzen Stande, wie in Hauptmanns „Webern“, explodiert oder in ergreifenden Menschenschicksalen sich kund gibt, dann mag auch Sentimentalität und Moral die Rhetorik und Pathetik eines Werkes ausmachen, wie denn überall, wo das Mitleid weitherzig und die Moral edel ist, ein Kontrast zwischen Tendenz und Kunst kaum entstehen kann. Aber trotz alledem kann man sagen: nie hätte der Naturalismus in breiteren Massen gesiegt, wenn er nicht die moralische Sentimentalität auf seine Devise geschrieben hätte, wenn nicht über den Häuptern der Führer die Nachkommen der seligen Tante Birch-Pfeiffer und Marlitt sich gerührt die Hände gereicht hätten, wenn wir uns nicht ewig in dem Kreise zwischen den reichen Verführern und den armen Opfern, zwischen den aussaugenden Kapitalisten und dem schwindsüchtigen Proletariat bewegt hätten. Die rührende Erscheinung des reinen, edlen, betrogenen und hilflosen Mädchens, deren Heldenrolle man schon ausgespielt glaubte, taucht in allen naturalistischen Romanen und Dramen wieder auf, nur

dass sie inzwischen für gewöhnlich eine Frau geworden ist, wodurch auf der einen Seite die Geschichte allerdings weniger rein bleibt, dafür aber auf der andern Seite der Hinweis auf die kleinen Kinder nun vollends alle Herzen hinschmelzen lässt. Es ist ein Koup, wie der alten römischen Advokaten, so auch unserer Dramatiker und Romanciers, wenn sie nicht mehr wissen, wo aus oder ein, ein paar arme Würmer in die Höhe zu heben und sie den Richtern, dem Publikum, zu zeigen. Damit hat man gesiegt.

Auf solchem Koup beruhen viele Erfolge. Volkstümliche Stücke haben immer damit Glück. Jedenfalls sind die vielen vergossenen Thränen noch immer ein Beweis für die Güte eines Stückes, und wenn gar nervöse Frauen beim „Hannele“ in Ohnmacht fallen, so ist die Bedeutung des Stückes damit festgestellt.

Eine ernsthafte Kritik kommt gegen solche Gefühlsduselei gar nicht mehr auf; eben so wenig wie gegen die allgemeine Bildungssucht, die Historomanie, Parteieingenommenheit, die Gier nach Neuigkeiten und wie immer die geistigen Scheuklappen unseres Publikums heissen mögen.

Wo das weiche Gemüt, wo Skandal, wo der Hang zu Spielen entscheidet, da hat die Vernunft keine Stimme mehr. Und wo Erfolge von einer nervösen Laune des aufgeregten, unruhigen Heute bestimmt werden, da hat auch das Morgen keine Verpflichtung mehr. Wir geben keine dauernden Impulse aus; und wenn Werke und Namen von Ruhm und Erfolg morgen noch bestehen werden, dann werden sie es trotz dem Ruhm' und dem Erfolge von heute.



IV.

Zur Psychologie und Aesthetik der Moderne.







1. Die Liebe als Problem.

(1891.)

Und es ist nicht wahr, dass die Liebe das ewig Menschliche sei! Nur der Trieb ist ewig menschlich, wie er ewig animalisch ist! Gerade, dass der Trieb sich nicht mehr einfach als Trieb äussert, dass das Phänomen, das man Liebe nennt, begleitet ist von so vielen geistigen, sozialen, aesthetischen, physiologischen Nebenerscheinungen, dass es auch nicht naiv auftritt, mit jugendlicher Kraft, sondern sich ankündigt schwer, geheimnisvoll, übersinnlich und lächerlich, voller Qualen und wahnsinniger Verzückungen, dass es zum dunklen Rätsel geworden ist, weil es erscheint gleichsam wie in Nebel gehüllt von lauter Fragezeichen und doch durch die Nebel stachlicht und quälend hindurch dringt, eben das ist das Problem hier!

Nicht nur Erschöpfung der Nerven und der Glieder spricht aus dieser Liebe, sondern auch ein Irrtum. All' unser Liebesideal, gestehen wir es nur offen, ist ein Monstrum von Vollkommenheiten und — von Widersprüchen. Es ist eine Wollust im Geiste und eine Askese im Fleische, es ist so ganz Zartheit, Duft, Form und Unzerbrechlichkeit, es ist so Reife, Kunst, Vollendung, — dass es hinterher verführt zur Umkehr und sich äussert als Wollust im Fleische und Askese im Geiste.

Das Ideal spannt die Nerven, regt die Sinne auf, es reizt gleichsam den Appetit; es reizt bis zum Heisshunger, zur Unnatur, zur Wollust, zum Laster. Aber — und das ist das Qualvolle, die Strafe für dieses Laster (nicht die Folge), dass auch das Laster zur Würze wird, zum Stachel, zur Neugier, zur Selbstbeobachtung, zum Nachdenken über das Tier in sich — das übrigens gar kein Tier mehr ist —, zum Bewusstsein eines lächerlichen und abscheulichen Widerspruches in sich.

Der Mensch ist nie interessanter, als in der Sünde, weil er nie mehr gequält ist als in der Sünde. An unsern Sünden haben unsere Ideale Schuld; des Menschen Lasterhaftigkeit, seine Fähigkeit zu sündigen, steigt mit der Kultur. Ein Mensch muss physisch sehr entartet sein, um geistig eine Etappe hinauf zu steigen; er muss eine neue Fähigkeit zu sündigen in sich entdeckt haben.

Und das ist das Problem. Es äussert sich nicht so sehr in dem, was stofflich in der modernen Kunst zum Ausdruck kommt, als vielmehr in der Behauptung selbst, in dem Grüblerischen über gemeine Ausschweifungen. Eine alte Sphinx in neuem Gewande. Aber nicht mit dem Tierleib sollte sie abgebildet werden und mit dem sinnenden Menschenantlitze, sondern im Sumpfe gelagert, das Haupt hoch erhoben und hinausspähend nach den fernsten Sternen und forschend nach unentdeckten Nebelstrassen am Horizonte, die Stirn durchfurcht und das Auge zergrübelt, aber belebt von einem geheimen quälenden Feuer, voller neugieriger und verständnisinniger Blicke für Alles ringsum, mit einem scheuen Blinzeln zuweilen auf den eignen Leib — und die ganze Gestalt erschauernd und verschämt zusammenfahrend unter solchem plötzlichen Blinzeln —, das Bild ein einziges Entsetzen über sich selbst, gestraft sich selbst zu erschauen. Der Leib eine Schändigung des Geistes, der Geist eine Gefahr und eine Marter mehr

für den Leib; und der ganze Mensch ein für alle Mal aufgewühlt aus dem süssen Stumpfsinn im Sumpfe.

Das ist das Bild der modernen Sphinx. Das ist das Problem der modernen Liebe. Aber wo ist der Künstler, die Sphinx zu bilden, wo der Weise, das Problem zu lösen? Vielleicht ist alles, was hier geschaffen wird, mehr ein dumpfes Phantasieren! Vielleicht wird das Problem einstweilen noch mehr zergrübelt als erraten! Aber jedenfalls über ein aus der Luft gegriffenes Thema wird hier nicht philosophiert. Und der Mann, der das Buch „Rembrandt als Erzieher“ geschrieben hat, hat gerade hier Recht, er, der sonst nirgends Recht hat, wenn er meint, die moderne Kunst gleicht einer Sonne, die einen Sumpf bescheint.

Aber das ist ja eben jede Kunst, das ist das Problem der Kunst, und — das Problem des Künstlers. Vielleicht, wer weiss es, ist er das Problem des Lebens, das Problem der Probleme.

Genug, dass es das Problem der modernen Liebe ist!

---

2. Die Romantik der Moderne.

(1891.)

Unsere Zeit ist eine grosse Zeit der Sehnsucht, oder besser: eine Zeit der grossen Sehnsucht. Denn nichts ist gross wie diese Sehnsucht, dieses unbändige Hinausstürmen, Drängen und Hineintappen in's Weite, dieses stille und entschlossene Erwarten erträumten Glückes, dies Umstürzen und Bessern-Wollen, dieses Umhertappen und Erwachen, dieses Sich-Recken und Sehnen, dieses tiefe Ahnen von Besserem und Grösserem, das da kommen soll und kommen muss. Ja diese grosse Sehnsucht, dieses Harren und Wünschen, es gibt unserer Zeit ihr Gepräge und ihre Grösse.

Natürlich, wo man sich sehnt, fortsehnt, da ist viel Unzufriedenheit, Streit und Missbehagen, viel unbequeme

Kritik. Diese Kritik war eben unser Naturalismus, wie immer man ihn auch benamset hat. Ob man die Wahrheit oder die Natur zum Ideal erhob, ob man den Idealen den Krieg erklärte, nämlich den erfüllten Idealen, den enttäuschenden Idealen, den betrügerischen Idealen unserer Zeit, ob man die Konvention und die Kultur-Lügen verketzerte, ob man sich zu einem entschlossenen Naturalismus bekannte und das Milieu studierte und darstellte: das Alles lief nur auf das Eine hinaus, auf ein und dasselbe, auf Kritik des Bestehenden, war Ausdruck der Unzufriedenheit. Eine mürrischere Litteratur ist nie dagewesen. So viel Groll und Misstrauen, so viel verhaltnes Pathos, so viel dumpfe Verzweiflung und tiefe Traurigkeit. Der ältere Naturalismus ist heimliches Minieren. Er hat etwas Unterirdisches, Verstocktes. Ein ewiges Hämmern an Kerkermauern und an eisernen Fensterstäben. Lang, dumpf, emsig und traurig.

Und zwischen durch irgend ein zaghafter Blick durch die Ritzen und Oeffnungen hindurch. Ein sehnsüchtiger Blick hinaus in die goldene Freiheit, da wo es lichter ist, sonnenhafter und wärmer. Ja, draussen, da muss es schön sein. Man wusste, dass es noch offen liegen wird, das weite Feld des Glückes. Das hatte man sich schon längst ausgerechnet in stillen, verzweifelten, schlaflosen Nächten. Jetzt konnte man das mit mathematischer Gewissheit feststellen, dass der Schacht noch einmal gesprengt sein wird, dass die Mauern fallen und die Stäbe gebrochen daliegen werden. Aber ob man's noch selbst erlebt? Ob man, befreit, noch die Kraft zur Freiheit besitzen wird? O, wenn nun die Flut des Glückes hineindringt, ob nicht das Auge schon stumpf ist?

Das gab so viel Traurigkeit. Da sank man in sich und grübelte, wie das wohl sein wird. Dann schlummerte man müde ein und träumte von dem wunderbaren Glücke

und der Zukunft; und wie das alles einmal anders werden muss.

Das Wunderbare, ja das Wunderbare!

Und hier ging die Romantik an. Je mehr man sich gebrochen fühlte, um so ausschweifender waren die Träume und Ideale.

Der Naturalismus hat so eine ganz eigenartige Romantik gezeitigt: die Romantik der Zukunft. Belamys Rückblick ist nur der zusammenfassende und einseitige Ausdruck für diese Zukunfts-Romantik. Utopistischer ist überhaupt nie gedacht und geträumt worden. Es geschehen der Wunder ja so viele auf natürliche Weise, dass nicht die Hoffnung und der Traum notgedrungen in's Ziellose gehen musste. Dazu kommt, dass unser wissenschaftlich geschulter Sinn an grosse Dinge gewöhnt ist. Unsere Träume sind kosmisch geworden. Es gibt gar keinen Halt mehr in diesen sich eröffnenden Unendlichkeiten von Raum und Zeit und Bewegung. Es strömen zu viele Möglichkeiten auf den Geist ein. Und es gehört ja auch gar nicht so viel Phantasie dazu, hier neu zu kombinieren. Es gibt gar keine Verwegenheit im Traume mehr, die sich nicht wissenschaftlich rechtfertigen liesse.

Das hat die Menschheit trunken gemacht und ihre Sehnsucht mit Hoffnungen erfüllt.

Und dann wieder, nach solchen Argonauten-Fahrten nüchternster Erwägung, die Enge und Dumpfheit und das Unbehagen um Einen!

Da wurde die Zukunft die blaue Blume der Modernen.

* * *

Aber die blaue Blume, sie lag noch ziemlich versteckt auf dem Mistbeete der älteren Naturalisten, in all' dem Gerümpel und Geröll.

Ein paar Wände waren gesunken. Gebrochen fiel das Licht in unsere unbehaglichen und immer unbehaglicher werdenden Räume. Immer wilder stürmte die Sehnsucht. Viele wandten sich um und kehrten zurück zu alten Idealen und alten Hoffnungen. Des Rechnens und der Minier-Arbeiten war man müde. Und doch gibt es nicht viel Renegaten unter den Modernen, wie sonst bei Revolutionen. Einige wankten hinaus in's Freie. Und sie taumelten, und diesen Taumel nannte man Dekadenz. Ganz neue Tragödien spielten auf den Sinnen der Menschen. Man sah plötzlich ganz anders. Alles reflektierte neu und mannigfaltiger. Die Nerven gewannen eine neue Bedeutung auch für den Künstler. Man fand über den Köpfen der Naturalisten hinweg einen Zusammenhang mit der alten Kunst und nicht zuletzt mit der Romantik; vor allem in der Selbstgefälligkeit des eignen Ichs, das Einem wieder ausserordentlich interessant geworden war, und besonders in der Betonung des Künstlerischen. In der älteren naturalistischen Litteratur war nämlich noch viel kleinlich-langweilige Tendenzmacherei.

Nun war mit einem Male alles wieder ganz anders geworden. Aber noch viel mehr Unklarheit. Und — es ist ja ein Recht der Jugend, sich lächerlich zu machen. Dieses Recht nahm natürlich auch der jüngste romantische Nachwuchs des Naturalismus voll für sich in Anspruch.

Es liegt etwas wie ein grosses Gelächter in der litterarischen Luft Deutschlands. Ich verspüre etwas wie die naturalistische Komödie im Anzuge.

Natürlich kommt wieder aus dem Auslande jenes Hinausstürmen über den grossen naturalistischen Bann. Es ist sehr merkwürdig, welche Gemeinsamkeit, ein wie grosser Zusammenhang durch alle europäische Litteratur geht. Wenn Einer in Petersburg eine Prise nimmt, niest man in Paris, und wenn's Jemanden in

Finnland juckt, kratzt man sich in München. Etwas wie eine Wahlverwandtschaft des Fells und des Geruches. Noch nie gab's eine Zeit, in der ganz Europa zugleich so gleichmässig revolutioniert war. Und deshalb ist's eine grosse Thorheit, von Nachäffung und Ausländerei zu sprechen. Wenn's in Finnland Jemanden juckt, kratzt man sich in München, ganz natürlich. Denn wenn man sich in Finnland kratzt merken auch die Modernen in München sofort, dass sie gleichfalls etwas gejuckt hat. Und wenn man in Dresden und anders wo sich stiller verhält und reserviert bleibt, so ist das nur Schein. Man fühlt dasselbe Kribbeln in der Haut, nur zarter, sanfter, lieblicher. Aber es ist doch immer das grosse, europäische Jucken. Man kratzt sich nur heimlicher und behauptet dann, so etwas gäb's gar nicht. Mindestens in Dresden gäb's dergleichen nicht.

Aber genug. Was ist Romantik? Und wie äussert sich die Romantik bei den Modernen?

* * *

Romantik ist gewissermassen das Gegenteil von Moderne und Realismus. Romantik ist alles Ferne, blau Verschwimmende, die Sehnsucht nach dem Vergangenen, Verschollenen. Romantik steckt im Humor, und Romantik ist nur ein anderer Ausdruck für Dekadenz. Denn das ist über allem Zweifel, dass die Romantiker alle Dekadenten sind!

Jede starke Liebe ist Romantik, und jede heimliche Liebe ist es dergleichen.

Die älteren Naturalisten waren gross im Hasse, gross bis zur Erhabenheit. Mit dieser Ganzheit der Seele ist selten gehasst worden von Litteraten seit Dante, mit dieser Unerbittlichkeit nie, mit dieser Starrheit und Verwegenheit und dieser heimtückischen Rachsucht.

Und wie ward diese Starrheit gebrochen? Ich glaube hier einen Namen nennen zu dürfen, einen Geist, der wie ein grosses Licht am Horizonte des litterarischen Europa aufflammte und Alles in neuen Farben erscheinen liess, Abgründe aufdeckend und Fernsichten eröffnend und jäh in das ferne unbekannte Land weisend: Friedrich Nietzsche. Seit ihm datiert die Abkehr vom Naturalismus.

Natürlich lässt sich ein Datum nicht festhalten. Zwischendurch gibt es immer welche, die vorahnend oder in romantischer Ungebundenheit ihr Liedlein pfiffen; z. B. der köstliche Naturbursche unter den Modernen, Detlev von Liliencron, der Frischeste, Einfachste und Natürlichste unter den Modernen, der des Gedanklichen noch entbehren konnte, der sich seiner Gedanken-Armut nicht zu schämen brauchte. In Liliencron steckt etwas wie die Erfüllung deutscher Romantik. Man kann auf ihm alle die alten Definitionen anwenden; wie man sie auch anwenden kann auf die Skizzen von Johannes Schlaf „In Dingsda". Lauter ganz kleine Sachen, Impressionen oder Sentiments, Naturbilder oder aufgefangene Empfindungen, mit einer noch grösseren Sattheit der Töne und Farben, als bei Liliencron, überströmend von Liebe und Dankbarkeit gegen ein Unbestimmtes (man kann es nicht mehr die Natur nennen, auch das Leben nicht, sondern ein Moment des Lebens), kleine, unscheinbare Nichtigkeiten, wie sie nur ein Romantiker oder ein Dekadent schreiben kann. Das heisst, man muss schon sehr Dekadent sein, wenn man zu solchen Sachen überhaupt eine litterarische Neigung hat.

„Alles, mögen sie's benamsen, wie sie's wollen, ist im Grunde doch ein Gedicht, Lyrik", heisst es in einer dieser Skizzen einmal.

So häutet sich ein konsequenter Naturalist. Was wohl Arno Holz zu diesem Satz gesagt haben mag,

er, den alle Lyrik an Kuhglocken-Gebimmel erinnert? Und doch, was ist das Buch, in welchem Holz sich so viele Mühe gegeben hat, sich lächerlich zu machen, sein Buch mit dem gefundenen Kunstgesetz*) anders als eine sehr trotzige Elegie auf die verlorene Lyrik, seine Lyrik. Durch jeden Satz, selbst den unvernünftigsten, ja gerade vielleicht, weil er so unvernünftig ist, klingt sie hindurch, die Sehnsucht nach der lyrischen Romantik, die Klage des Dichters, dass ihm die Freude an der Lyrik, gerade an jenem Kuhglocken-Gebimmel, die naive Freude des Lyrikers an Gedichten, durch thörichte Theorieen und die Ungunst der Zeiten genommen wurde.

Die typische Erscheinung aber für die naturalistische Romantik ist für Deutschland zunächst Hermann Bahr, der auch am besten den Uebergang vom Naturalismus zur Romantik zeigt.

Er definiert sein Wesen selbst also in dem neuen Buche „Russische Reise"**): „Nach neuen Sensationen botanisieren. Erstens ist es ein Vergnügen, zweitens ist es mein eigentliches Geschäft. Man hat so viele Menschen in sich, als man Welten erlebt hat; jedesmal wächst ein neues Buch an die Seele. Es ist die billigste und bequemste Bereicherung".

Und natürlich widerspricht er am Schlusse selbst dieser Definition.

In Hermann Bahr ist ein grosser romantischer Zug, die romantische Sehnsucht, von der ich gesprochen habe, aber wunderlich gebrochen, widerspruchvoll und mannigfaltig, die Sehnsucht nach mannigfaltigen Genüssen, ausgesuchten Raffinements, neuen Erfahrungen, nie geahnten Zuständen und berauschenden Bildern, eine Sehnsucht nach einer äussersten Ueber-Kultur und zugleich auch nach Ruhe, Einfachheit und Unschuld, kurz, eine rechte Dekadenten-Sehnsucht. Auf diesen

*) Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin 1891.

**) Bei E. Pierson, Dresden 1891.

Dekadenten passt das Wort Zarathustras: „Gesegnet sind mir die Untergehenden, denn sie gehen hinüber".

Nichts für ihn charakteristischer als seine beiden Bücher: „Die Ueberwindung des Naturalismus"*) und die „Russische Reise". Ueberwindung des Naturalismus? Natürlich! Denn der Naturalismus siegt ja. Aber ist es nicht die reine Koketterie, wenn Bahr immer dem Siegenden widersprechen muss, wenn er durchaus etwas Besonderes haben will? Allein in diesem Zuge verrät sich viel innere Wahrheit. Es ist die Sehnsucht des Fin de siècle-Menschen, der immer hinaustreibt, hinaus in andere Welten, nur fort von sich, und wenn man endlich hinaus ist, dann wieder quält Einen die Sehnsucht nach sich, und man will um jeden Preis zurück.

„Die russische Reise", eins der köstlichsten und lebendigsten Bücher, die in unserer Zeit geschrieben wurden, erinnert in vielen Punkten geradezu an den älteren Schlegel, mit einer Romantik, die in den Schoos der allein selig machenden Kirche treibt.

Und noch eine Eigenschaft hat Bahr, die ihm unter allen Modernen in Deutschland vorerst das Gepräge des Romantikers gibt. Er hat Humor, den Humor untergehender Kulturen, dekadenter Menschen, jenen Humor, der wie ein goldenes Sonnenrot am Horizonte aufleuchtet, wenn es Abend wird in den Menschen oder Nationen, d. h. wenn die Zeit der Romantik angebrochen ist, wenn die Sehnsucht erwacht.

Man hat mit diesem Humor, einer seiner köstlichsten Eigenschaften, noch zu wenig gerechnet, wenn man sein Wesen festzuhalten versuchte. Er besitzt viel mehr Humor, als er vielleicht selber weiss. Bei ihm ist Alles in Humor untergetaucht; er behandelt sich selbst nur noch humoristisch, und das gibt die

*) Bei E. Pierson, Dresden 1891.

Gewähr, dass er an seiner Dekadenz noch nicht zu Grunde gehen wird*). — —

Ich habe die Zeichen für eine neue deutsche Romantik noch nicht alle aufgezählt und würde auch so leicht damit nicht fertig werden. Ich will auch gar nicht auf Alles eingehen, und eine Erscheinung wie den Symbolismus nur mit einem Worte erwähnen, denn ich wüsste in der That nicht, was sich über die ziemlich unklaren Programme einstweilen sagen liesse. Ich zweifle sehr, ob bisher auch nur Einer von den deutschen Symbolisten so eigentlich weiss, was er will. Die klarste, einheitlichste und zweifellos bedeutendste Erscheinung unter den deutschen Symbolisten ist eine Frau: Maria Janitschek, deren Gedichte und Novellen eine Klarheit in den Grundgedanken, eine Sicherheit in der symbolischen Gestaltung und vor allen Dingen eine Festigkeit und Rundung der Form haben, wie die weniger Dichter in unserer Zeit.

Auf den grossen symbolischen Zug in Zola und Ibsen ist in letzter Zeit mehrfach hingewiesen. Die Wahlverwandtschaft zwischen Zola und seinem Antipoden Victor Hugo ist von Georg Brandes wenn nicht entdeckt, so doch am glänzendsten und überzeugend nachgewiesen worden.

Betont sei hier nur noch, dass das Ueberwiegen der Lyrik unter den deutschen Realisten doch sehr nach Romantik schmeckt. Und namentlich die jüngsten Lyriker ziehen mit vollen Segeln in die Romantik hinein. Die Stimmungslyrik in Vers und Prosa, wie sie heute in Deutschland gepflegt wird, schmeckt gleichfalls stark nach der Romantik.

Dieselbe Verwandlung — eigentlich kann man gar nicht von Verwandlung reden, es ist ein Durchbruch älterer, lang zurückgehaltener Empfindungen, wenigstens

*) Die weitere Entwickelung Hermann Bahrs hat mir recht gegeben.

für Deutschland — dieselbe Verwandlung lässt sich heute fast überall in Europa wahrnehmen. Das letzte Dezennium des Jahrhunderts oder das erste des neuen wird vermutlich einmal in Litteraturgeschichten der Zukunft unter dem gemeinsamen Titel: „Die naturalistische Romantik in Europa“ behandelt werden können.

Beurteilen aber lässt sich dieser grosse romantische Zug heute noch nicht. Denn noch lässt sich nicht absehen, wohin er führt, kaum dass man ahnen könnte, auf was er hindeutet. Es ist viel Erschöpfung, die sich hier verrät, es ist etwas wie eine grosse europäische Müdigkeit, nach all' den vielen sozialen Kämpfen und bitteren Nöten, die jetzt in eine Art modernen Buddhismus und unerhörten Mystizismus hinüber dämmert; und insofern eine rückläufige, eine kulturfeindliche Bewegung, die sich vorbereitet und schon im Gange ist. Aber andererseits kündigt sich viel neue Kunst, überhaupt das Modern-Künstlerische an, das lange Zeit von dem Sammel-Naturalismus wenn nicht erdrückt, so doch zurückgedrängt und vergewaltigt wurde. Es ist eine Kriegs-Erklärung gegen das bedeutende Stück Philisterium, das in dem stak, was man bisher die moderne Richtung nannte.

Diese Romantik ist das künstlerische Bewusstsein der modernen Individualität, eine Abschwächung des kriegerischen und wissenschaftlichen Typus, wie wir ihn bisher gehabt haben (Zola), ein Stich in's Feministische.

3. Die Krankheit in der modernen Poesie.

(1890.)

Es gibt ein Wort, mit dem man ein für alle Mal ein Werk, einen Autor glaubt abgethan zu haben; es gibt ein Urteil, mit dem man Abschied nimmt von Werk und Autor. Dies Wort heisst: krank, Krankenpoesie;

dies Urteil lautet: N. N. kann hier nur noch pathologisch genommen werden.

Merkwürdig genug, unsere Realisten, denen doch selbst der Vorwurf, dass ihre Poesie krank sei, bis zum Ekel oft gemacht wurde, urteilen gar nicht anders.

Drei Stadien scheint jedes Werk im Urteile des Publikums durchmachen zu müssen: Anfangs ist es einfach abscheulich, es ist das Produkt eines zerfahrenen, ohnmächtigen, grössenwahnsinnigen Talentes, gegen das die guten Genien des Geschmacks, der Kunst und der Sittlichkeit angerufen werden. Dann mildert sich die schroffe, feindselige Stimmung des Publikums. Man räumt dem Autor Talent ein, begreift auch sein hohes Wollen; aber, aber . . . es ist das Schaffen eines Kranken, Halbwahnsinnigen. Im vorigen Jahrhundert sprach man vom „betrunkenen Genie“, heute sagt man: Herr N. N. ist hochbegabt, ein Genie ohne Zweifel; aber er ist leider nur pathologisch zu nehmen. — Schliesslich ändert sich auch das. Eine neue Generation ist aufgetreten, N. N. hat Schule gemacht, sein Nachfolger treibt's noch toller als er selbst. Und jetzt sieht man plötzlich, wie gross, wie maassvoll bei allem Talent, wie gesund selbst N. N. noch gewesen ist.

Jetzt sind die Jungen die Kranken. Ach, ach, die Jungen sind immer krank, sie lassen sich immer pathologisch nehmen. Und am Ende, was ist auch damit gesagt? Wer lässt sich denn nicht pathologisch nehmen? Man denke doch, im Sinne einer starken konservativen Partei ist jede Art von Neuerung ein Zeichen von Dekadenz, Krankheitserscheinung. So ist der Mensch Homer der Dekadent, verglichen mit den hellenischen Helden, die vor Troja fochten; Goethe ist ein Dekadent gegenüber Lessing, Heine einer gegen Goethe u. s. w. Und schliesslich müssen Geschlechter und Völker, wie die heut' in Europa herrschenden, die noch, bei allem Atheismus und aller Freigeisterei, die ganze Bibel im Leibe

haben, die trotz Darwin doch umgekehrt darwinistisch empfinden, — wie sollten die nicht alles Neue mit misstrauischem Blicke betrachten, gleichsam als einen weiteren Abfall von Gott!

Da heute die alten naturalistischen Recken, Zola und Ibsen, schon anfangen rühmlichst ausgenommen zu werden, wenn auf den Naturalismus geschimpft wird, ja, da sie bereits als Typen von Kraft und Gesundheit gelten, gegenüber den Strindberg, Huysman, Hauptmann, Bahr u. s. w., so ist es jetzt auch vielleicht nicht ohne Interesse zu untersuchen, was an dem ganzen Vorwurfe, dass sie pathologisch zu nehmen seien, denn eigentlich daran ist.

Paradox, wie ich nun einmal bin, stelle ich folgenden Satz voran: Die Mehrzahl der Menschen dichtet und schafft künstlerisch überhaupt nur aus Krankheit; Krankheit als Motiv genommen. Der Mensch muss schon halb verrückt oder unheilbar krank, d. h. in irgend einem Sinne ein Dekadent sein, wenn er überhaupt auf den Gedanken kommen soll, ein Genie zu werden.

Selbst Goethe macht hiervon keine Ausnahme. Auch Goethe war nicht gesund von Haus aus; man kann höchstens sagen, er wurde es. Der alte Goethe war vielleicht gesund, der junge war es auf keinen Fall. Junge Genies sind niemals gesund. Genie und gesund sein, das scheint mir das eigentliche Paradoxon. Die für mich tiefsten Dichter, die es überhaupt gegeben hat, Shakespeare und Dostojewsky, waren unzweifelhaft (wenigstens ich zweifle nicht daran; bei dem letzten ist es überdies bekannt) auch die beiden kränkesten, unglücklichsten, die am meisten aufgewühlten und die unheimlichsten Menschen, die es in neuerer Zeit gab. Und das ist auch kein Wunder: die kränkesten Menschen sind es, die das feinste Gefühl haben für alle Art von Witterung und Umschlag der Witterung.

Der Vorwurf des Krankhaften erstreckt sich nun aber auf sehr verschiedene Dinge. Ibsen, Zola und Hebbel hatte man es schon übel gedeutet, dass sie überhaupt etwas wie eine Krankheit auf die Bühne oder in den Roman brachten. Man verwechselte — es kann dies dem Publikum bei aller ästhetischen Bildung doch zuweilen geschehen — einfach das Dargestellte mit dem Darsteller selbst. Ein Dichter, der einen sexuell heruntergekommenen Menschen schildert, muss natürlich selber heruntergekommen sein. Man fängt eben an, ihn pathologisch zu nehmen, ohne zu merken, dass dieser schon selbst etwas pathologisch genommen hat.

Jetzt ist man schon so weit, zu sagen: Ja seht, jene schilderten die Krankheit, aber sie waren doch selbst wenigstens gesund, sie waren ja gleichsam nur die Aerzte der Gesellschaft. Ihr aber, ihr Jungen, seid selber die Patienten! Das scheidet Euch von jenen.

Gesetzt, dies wäre richtig, dann wäre es für mich ein Grund, den Jüngeren den Vorzug zu geben, denn sie sind in diesem Falle wahrscheinlich die künstlerisch Wahreren. Ein Patient weiss auf alle Fälle genauer, wie ihm zu Mute ist, als selbst der gescheidteste Arzt.

Aber ich glaube nur nicht, dass die älteren Naturalisten nichts anderes gewesen wären als die Ärzte der Gesellschaft. Vergleicht man z. B. die Darstellung von Krankheitserscheinungen bei Ibsen und einigen Jüngeren, etwa die Wirkung, die die „Gespenster“ oder „Rosmersholm“ auf den Zuschauer machen, mit derjenigen Strindberg'scher Schauspiele, dann möchte man allerdings das Erlebnis, das hier zur Darstellung kommt, etwa folgendermassen charakterisieren: Ibsen ist freilich viel weniger krank. Er erinnert uns an die Stimmungen, die wir haben, wenn wir lange Zeit am Bette eines teuren Kranken sitzen müssen und uns hinaussehnen in die goldene Freiheit. Wir sind nur aus Liebe gefesselt, nur aus Mitleiden mitkrank. Aber in den Zwischenpausen, wenn der Kranke

schlummert, und wenn wir gar zu ungeduldig werden, dann kommt der heisse Drang nach einer anderen Umgebung, Erbitterung und stiller Hass über uns. Wer seine Jugend in engen, traurigen Verhältnissen verlebt hat, unter Not und unter der harten Zucht eines strengen Vaters, der mag als Mann so empfinden, wie Ibsen und Hebbel ihren Vätern gegenüber empfunden haben, derselben bürgerlichen Gesellschaft gegenüber, der sie entsprossen sind. — Das wird ganz offenbar, wenn man nach den Krankheitsmotiven bei Ibsen forscht; es ist immer von einem Krankwerden durch Ansteckung, Vererbung u. s. w. die Rede. Hier hat man offenbar auch die Gründe für Ibsens starken Einsamkeitsdrang. Er selbst hat die Empfindung und weiss sie auch uns zu suggerieren, dass in uns nur etwas verdorben worden ist durch die Gesellschaft. Daher auch die erst peinigende und dann überrumpelnde Wirkung seiner Dichtungen.

Wie anders Strindberg, und was sonst zur Dekadenz gehört! Der ist nun selbst der Kranke. Alles, was er schildert — man merkt es —, das hat er bis in die Fingerspitzen hinein selber erlebt und empfunden. Das ist alles noch in einem ganz anderen Sinne, subjektiv und persönlich, wahr. Ihn bannte nicht die Pflicht an ein Krankenbett, sondern die Not; ihn treibt nicht mehr eine geheime Ungeduld von dannen, denn er liegt gebrochen auf seinem Lager. Aber jeder Laut, der über seine Lippen kommt, ist noch in ganz anderer Weise ein document humain, als es uns je ein Zola zu geben vermag. Diese Krankheitsschilderungen sind die Natur selber, allerdings eine Natur, die nur noch ein einziger Nerv ist. —

Und nun gibt es noch ein drittes Verhältnis, das ein Dichter zu seinem Darstellungs-Objekte, dem Krankheitsphänomen, haben kann; oder besser gesagt, ein drittes Mittel, durch das er sich von ihren Qualen befreien kann, das ihm zum künstlerischen Ausdrucke desselben

verhilft. Kann man das Verhältnis der einen Klasse von Dichtern (das aller Stürmer und Dränger, der Lenz und Goethe ebensowohl als der Hauptmann und Conradi) als das naturalistische, das der andern, der Lessing, Hebbel, Ibsen, Zola als das tendenziöse bezeichnen, so wird man das dritte, von dem ich jetzt rede, das witzige nennen müssen. Hier wird der Witz, so wie in jenen Fällen die Tendenz und das naturalistische Sich-Aus-seufzen und ·Austoben, die Möglichkeit der Selbst-Befreiung und Selbst-Darstellung.

Wer seiner Ketten spottet, sagt Lessing, ist darum noch nicht frei. Wer seiner Krankheit spottet, ist darum noch nicht gesund! Aber es scheint doch so. Der Lacher hat immer Recht, auch wenn er schon halbtot in seiner Matratzengruft liegt. Heine und Nietzsche haben bisher dem Witze die grösste Seelen- und Gedanken-Tragweite zu geben verstanden. Ihre Werke sind ein einziger Salto mortale über schauerliche Abgründe hinweg, ein gewaltsames Sich-selber-Auslachen, ein gewaltsames Über-sich-selber-Hinwegsehen und Über-sich-selber-Hinwegspringen! Jeder Witz eine Flucht aus gequälten Situationen, der Abtötungs-Versuch kranker und verfaulter Teile des Leibes wie der Seele! —

Der Satiriker ist übrigens das deutlichste Beispiel von der Notwendigkeit einer vorausgegangenen Erkrankung des Dichters und seiner Zeit (meist des Ersten an seiner Zeit, zuweilen auch umgekehrt). Der Satiriker erscheint nämlich immer auf dem sumpfigen Boden kranker Kulturen, in Niedergangs-Zeiten.

Auch die Tendenz jedes Witzes, zu verwunden, in tiefste Wunden hineinzustechen, zeugt davon, nämlich wie verwundet man selber sein muss. Rache ist das Motiv jedes Witzes, boshafte Rache.

Ob ein Mensch, der glücklich lebt und gesund ist an Leib und Seele, wohl je einen Witz zu Stande brächte? Ich glaub's nicht! Wohl, dass sich im Stadium der

Genesung nach irgend einer Abfindung mit dem Grund-Übel, das oft das Leben selber ist, eine sogenannte humoristische Stimmung entwickeln kann! Aber auch hier ist immer noch ein leises Weh übrig geblieben, an dessen Heilung der Dichter keinen rechten Glauben mehr findet. Humor ist Resignation.*)

Nun wird man freilich sagen: Wenn auch die Krankheit, die Dekadenz, der Schmerz die Voraussetzung der künstlerischen Produktion ist, so folgt daraus doch nicht, dass der Dichter selber krank und verkommen sei! Gewiss nicht: Er kann nebenbei Athlet, Soldat der Garde, Hunger-Virtuose, oder was sonst sein! Aber es genügt ja schon für unseren Zweck zu konstatieren, wo die Voraussetzung liegt. Ob der Poet hinterher gesund oder verrückt geworden ist, das ist dann schliesslich so gleichgiltig als die Frage, ob ein Dichter, der das Ehe-Problem behandelt, sich selbst wieder mit seiner eigenen Frau versöhnt hat u. s. f. Aber, wenn er es behandelt, dann ist kein Zweifel, dass auch für ihn die Ehe ein Problem war, an dem er zu knacken gehabt hat, und das er knackte, indem er jenes Gedicht verfasste; und hier zeigt es sich dann, ob

---

*) Man hat unglaublich oft in der deutschen Ästhetik den ziemlich unfruchtbaren Versuch gemacht, die Grenzen von Witz und Humor zu ziehen, hat jenen den Franzosen und Juden zugeteilt, diesen den germanischen Völkern allein vorbehalten und über den geistreichen Spekulationen den gemeinsamen Ursprung der beiden lange vergessen. Witz und Humor sind generell weit weniger verschieden, als man meist annimmt. Nur das Tempo ist ein so grundverschiedenes, und deshalb die oft so verblüffend verschiedene Wirkung. Der Humor ist ein beleibterer und deshalb notgedrungen gutartiger Witz. Sein Gang ist ein schwerfälliger und sein Erscheinen ein so verspätetes, dass man lange die Ursachen seines Kommens vergessen hat und dann in nachdenklich resignierte Stimmung verfällt. Humor ist ein vergessener und verträumter Witz. Der Witz aber fliegt pfeilgeschwind. Und das eben ist der Unterschied, und das ist auch der Witz am Witze.

das Problem für ihn eine hohle Nuss war, oder ob es einen köstlich-süssen Kern barg.

Man muss sich deshalb auch hüten, Einzelheiten und jedes Thema gleich direkt auf die Person des Dichters selber zu beziehen! Denn nun kommt noch etwas anderes hinzu, was die obigen Behauptungen wieder bestätigt: Jeder Künstler hat sein Interesse, das Publikum über sich, wenigstens in einigen Punkten, in Täuschung zu erhalten. Die Kunst ist eben eine hohe Schule der Lüge. Und die Wahrheits-Fanatiker wissen schon, was sie wollen, wenn sie aus der Kunst eine Wissenschaft machen möchten, — obgleich auch die Gelehrten Virtuosen im Lügen sind, und jedenfalls die gefährlicheren. Die grosse Lüge unserer Wahrheits-Fanatiker ist eben gerade ihr Fanatismus. Die schlimmste Lüge aber ist vielleicht die, eine einzelne Lüge aus der Welt schaffen zu wollen. Und die Künstler haben jedenfalls noch das grössere Recht auf die Lüge.....

Doch dies wäre schon wieder ein neues Kapitel über das Thema Psychologie der Kunst und Künstler.

So aber schliesse ich, wie ich angefangen, mit einem Paradoxon: Nicht die Krankheit ist ein Einwand gegen eine Kunst, sondern beinahe die Gesundheit.

4. Taubstummenpoesie.

(1890.)

I.

„Reden ist Silber und Schweigen ist Gold“, sagt das Sprichwort. Man hat aber gesehen, dass das, was geredet wird, noch weit häufiger Blech ist, und so hatte man denn einen doppelten Grund, das Schweigen zu wählen.

Es war die Aufgabe gestellt, Poesieen zu schaffen, ohne dass man den Mund dabei aufthue. Die Steine

begannen zu sprechen, die Natur gewann Leben; der Dichter hingegen verschwand immer mehr hinter dem Vorhange; die Dinge sollten selber von sich reden.

Machen wir uns einmal klar, ohne über den Wert dieser „konsequentesten“ Realistenwerke von Holz, Schlaf und Hauptmann selbst zu diskutieren, was denn dieses Verstummen innerhalb der Entwicklung der Poesie bedeutet.

Diese Entwicklung lässt sich mit einem einzigen Worte also bezeichnen: es ist die äusserste Konsequenz der seit hundert Jahren gepredigten Tendenzlosigkeit. Insofern ist es konsequentester Realismus; nämlich Realismus in seiner negativen Bedeutung, der Realismus der Natur und der Dinge, und nicht der Realismus der grossen Menschen, derjenige Realismus, der zu Ungunsten des Persönlichen das Milieu nur unter den verschiedensten Namen betont hat, z. B. bald als Natur (Rousseau-Goethe), bald als historische Wahrheit (Scott und die Romantiker), bald als sozialen Organismus (Zola und die modernen Naturalisten) u. s. w.

Tendenzlosigkeit um jeden Preis, Unpersönlichkeit um jeden Preis! Das ist die Losung seit hundert Jahren. Wie aber kommt man dazu? Der Dichter lege seinem Willen Zügel an, er spreche kein Ja und kein Nein, er sage kein: So soll es sein, sondern immer nur ein: So ist es. So argumentierte man z. B. noch um Ibsen herum. Ibsen selbst wollte keine persönliche Verantwortlichkeit für seine Nora übernehmen. Ich schildere nur, sagte er, wie eine Frau von Noras Charakter unter solchen Umständen handeln wird. Ich heisse ihre That nicht gut, ich verdamme sie nicht.

Allein der Ehrlichkeitsfanatiker war hier einmal nicht ehrlich. Nur seine Priester sprechen solch' ein Wort gläubig nach. Die übrige Welt weiss sehr wohl, dass man nicht ohne Liebe und ohne Interesse für solche That dergleichen darzustellen pflegt; am wenigsten

so darzustellen pflegt. Vor allem: man empfand den Stachel, und so schloss man denn ganz wohlgemut, dass auch Jemand da sein wird, der da stachelt, und man nannte schlicht und recht „Nora“ ein Tendenzstück. Man konnte sich dabei auch auf den ursprünglichen Titel berufen: „Ein Puppenheim“. Werke, die den unbestimmten Artikel im Namen führen, sind wohl immer Tendenzdichtungen. Schon in der Komposition verriet sich hier die Tendenz. Das alles wirkte „peinlich“, also musste doch auch die Absicht vorhanden gewesen sein, zu peinigen.

Und das begriffen vor allem unsere jüngsten Realisten. Schon in der Sprache verrät sich ja ein Wille. Man kann nicht sprechen, ohne ein Ja oder ein Nein zu sagen. Schliesslich spricht man ja s e i n e Sprache. Gut! Also reden wir nicht. Kleben wir uns ein doppeltes Siegel auf unsere Lippen, verhalten wir uns mäuschenstill, so ungefähr, wie sich nach Gottfried Keller Gott zu verhalten pflegt, weshalb sich die Welt auch rings um ihn im Kreise dreht. Lassen auch wir um uns die Welt sich drehen! Schreiben wir Dramen ohne Worte! Schon in den stummen Bewegungen, durch Zeichen und Handlungen lässt sich kundgeben, was geschieht.

Und vor allem keine Ideen! Die sind ja „billig wie Brombeeren“! Jeder Schulknabe hat dergleichen schockweise im Tornister! Unsereins braucht das nicht! Wir sind auf den Tod beleidigt, wenn man uns nachrühmt, wir hätten Ideen. Solche Kinderkrankheiten haben wir längst hinter uns. Wir leiden auch nicht an dem geringsten Gedanken! Ideen haben, das ist ungefähr wie einen Hautausschlag haben. An solchen Krankheiten laborieren wohl die alten Idealisten. Wir aber sind ein kerngesundes Völkchen. Uns jucken keine Gedanken mehr.

Das alles vorausgeschickt und vorausgesetzt, wie macht man's nun, solch ein konsequentes, ideen- und

hautreines Werk zu Stande zu bringen? Denn gerade keine Ideen haben, das ist das Kunststück! Es ist das nicht leicht und nicht gering zu schätzen; man kann beim besten Willen nicht immer ganz gedankenlos sein! Also? —

Die Antwort ist leicht: man rede eben nicht, dann verrät man sich auch nicht! Unsere Sprache ist aussätzig von Ideen. Schreiben wir realistische Pantomimen! Pantomimen sind immer gedankenlos.

II.

Soweit die Selbst-Apologie der konsequenten Realisten! Wir aber werfen jetzt die Frage auf: Stehen wir vielleicht wieder einmal vor dem Faktum, dass sich kluge Leute eine Not zu einer Tugend interpretieren oder interpretieren lassen? Ist es vielleicht ein nicht Reden-Können, ein Stammeln-Müssen? Es gilt heute sehr vorsichtig zu sein; denn es gibt so viele unnütze, aber eifrige Köpfe, die stets bereit sind, solche Not zum Gesetze zu machen, die alles gleich zum Dogma erheben und überall absolute Grössen entdecken.

Was mich speziell bei diesem ganzen „konsequentesten" Realismus zuerst stutzig gemacht hat, das ist die Persönlichkeit des einen Realisten, das ist der Dichter der „Lieder eines Modernen": Arno Holz. Ich fragte mich: Was bedeutet es, wenn ein Formenvirtuos, wie dieser Holz, realistische Pantomimen schreibt? Der kann doch offenbar reden, der braucht doch nicht notgedrungen zu stammeln. Ich verstehe es nämlich und weiss es mir noch im Sinne einer aufsteigenden Kunst zu deuten, wenn eine sensitive Natur wie Gerhart Hauptmann im Gedränge der auf ihn einstürmenden Phänomene stottert und lallt. Das ist eben so die Art junger unausgegorener, eben erst geborener Kunst. So ungefähr gebärdete man sich im Kreise der Stürmer und Dränger, in dem vorshakespeareschen Kreise um Marlow und zu allen Zeiten,

in denen eine „sich im Kampfe mit den Elementen selbst gebärende“ Kunst entsteht. Und so wenig Hauptmann innerhalb der europäischen Litteratur eine neue Offenbarung bedeutet, innerhalb der deutschen bedeutet er sie gewiss. Eine solche Fülle neuer, frischer und kräftiger Realitäten, wie sie uns namentlich in Hauptmanns Erstlingsdrama entgegentreten, ist für uns in Deutschland heute thatsächlich etwas ganz Neues. Aber gegen Tolstoi, gegen Ibsen und Zola verhält er sich nicht anders wie die Lenz, Klinger u. s. w. gegen Shakespeare.

In solchen Fällen, wie derjenige Hauptmanns, Klingers oder Marlows, ist die Not der Rede zwar noch keine Tugend, aber doch etwas, das noch einmal zur Tugend werden kann.

Anders im Falle Holz-Schlaf. Hier glaube ich einfach an die Notwendigkeit der ganzen Stotterei nicht. Ein Motiv freilich sehe ich auch hier noch. Es ist die Fülle der Ideenlosigkeit, die Vorsicht als das bessere Teil der Tapferkeit hat wählen lassen. — Nach dem vielverschrieenen Radikalismus der deutschen Realisten hingegen sehe ich mich, nebenbei bemerkt, schon lange um. Was kann harmloser sein als diese allgemein ausgebrochene litterarische Temperenzlerei. Keinen Wein, keine Ausschweifung, nicht in Worten, nicht im Leben! Wo gab es je eine bescheidenere, wo gab es je eine bravere Jugend?! Die Loths und die Wendts, das sind gute Jungens. Daran ist gar kein Zweifel. Aber sie sind auch nichts als gute Jungens, und das ist noch weniger zweifelhaft! Ohne Intelligenz, ohne Willen, ohne Thatkraft, aber von einem allgemeinen menschlichen Mitleiden beseelt, das zu nichts verpflichtet! Eben als Nicht-Wollende, als Menschen ohne Bedeutung, als das heiligste Mittelgut, das es gibt, sind sie von einigem historischen Interesse: als letzte Ausläufer einer tendenzlosen, negativen Kunst, als äusserste Konsequenz unseres klassischen Kunst-Ideals. Nur dass hier ein

Negatives nicht als ein Negatives gelten soll — das eben ist die grosse Lüge —, wie doch offenbar Ibsens Oswald, mit dem sie historisch auf einer Linie stehen, wie es doch offenbar Zolas geist-, willen- und thatenlose Marionetten sollen, — alles Menschen der äussersten Dekadenz.

Diese stammeln wohl auch! Auch die Taubstummensprache ist eine Kunst und sogar eine Wohlthat für diejenigen, so ihrer benötigt sind, aber eine entsetzliche Marter für die ganze übrige Welt.

Bei dieser Kunst, die in technischer und moralischer Hinsicht ja gewiss nicht ohne gute Früchte bleiben wird, ist uns zu Mute, als wohnten wir einer Taubstummenversammlung bei, als sähen wir Leute tanzend sich bewegen, ohne die Musik zu vernehmen: unheimlich.

---

5. Weshalb die moderne Kunst so deprimierend auf das Publikum wirkt?

(1889.)

I.

Der Streit über das Hässliche, über die Grenzen und die Berechtigung des Realismus ist heute hitziger entbrannt als je. Wozu das? Wozu nur all' das Hässliche, Widerliche und Gemeine? „Ich bin so froh, wenn ich im Leben all' dem aus dem Wege gehen kann, soll ich mir das auch noch im Theater und im Roman vorführen lassen?“ „Soll ich mir am Ende noch die Sonntag-Nachmittage oder die Abende durch die „freie Bühne“ oder die Produkte der Naturalisten angenehm verekeln?“ Und so geht es fort. Das ist der ewige Refrain aller Kunstgespräche.

Lange Zeit war mir das ein Rätsel. Das Publikum ist nicht interessiert genug, dass man von Neid oder irgend welchen persönlichen Motiven reden könnte. Auch

geht man viel zu weit, wenn behauptet wird, nur Dummheit, das Echo der gelesenen Kritiken, schalle aus solchen Urteilen. Das mag in hundert Fällen zutreffen, in hundert anderen Fällen haben wir in ihnen thatsächlich die wahre und unverfälschte Empfindung des Publikums zu sehen.

Was aber, so fragen wir, was deprimiert denn das Publikum nur so furchtbar? Ist es der Stoff oder die Behandlung? Sind es die Motive oder die Tendenzen jener Produkte?

Nun aber, was wäre so furchtbar in den modernen Stücken oder Romanen, das nicht auch schon in klassischen, viel berühmten und als die Gipfel des Schönen gepriesenen Werken anzutreffen wäre! Kaum gibt es irgend eine Scheusslichkeit, eine Unnatur, die nicht schon einmal von einem älteren Dichter dargestellt wurde. Jedenfalls ist die ältere Litteratur noch reicher an Verbrechen als die jüngere. Wo fände sich bei den Naturalisten eine Scheusslichkeit wie die Ehe zwischen Mutter und Sohn, wo hätten diese überhaupt so oft den Inzest behandelt? Oder man vergegenwärtige sich, welche Rolle in der griechischen Litteratur die widernatürlichsten Laster spielen! Man sehe sich hier auf Shakespeare, die Stürmer und Dränger, Byron u. s. w. an! Sind die Helden aller älteren Dramen nicht fast samt und sonders Verbrecher? Kaum in allen modernen Dramen zusammengenommen fliesst so viel Blut als in dem einen „Macbeth".

Das also kann es doch allein nicht sein. Auch die so häufige Verwendung physischer und psychischer Erkrankungen ist es nicht ausschliesslich, denn an dergleichen könnte man gleichfalls durch alle Art von älteren Litteraturen gewöhnt sein. Dass z. B. der Aussatz, an dem doch der Held eines der grössten orientalischen Dichterwerke krankt, und der auch im neuen Testament, im „armen Heinrich", und anderen Dichtungen eine nicht kleine Rolle spielt, ein gerade

sehr schönes und erhebendes Phänomen sei, wird doch auch Niemand behaupten wollen. Oder soll ich an die Scheusslichkeiten erinnern, in deren Ausmalung sich die Sänger und Maler mittelalterlicher Märtyrer gefallen? Hier finden sich Gemälde und Bücher, aus denen selbst Zola noch lernen könnte. Und hier wird doch, was die Naturalisten niemals thun, all' das Ekelhafte noch als gottgefälliges Werk gepriesen und dargestellt. Das Mittelalter suchte ja geradezu etwas in der Überwindung des Unerträglichen. Ich schweige von Dante und den Mönchsbüchern und Klosterchroniken.

Ich gebe gern zu, dass das grosse Publikum wenig genug davon kennt, und dass die Klassiker in ihren bekanntesten Werken massvoller waren. Aber Shakespeare gehört ja noch immer zu den nicht nur be-, sondern auch gekannten Dichtern. Und auch das Buch Hiob ist noch keine terra incognita geworden.

Also der Stoff kann es nicht sein, was auf das Publikum so abstossend wirkt. Nun denn die Tendenz vielleicht? Aber die Realisten wollen ja tendenzlos sein. „Wir geben das Leben, wie es ist“. Ist es aber so, wie sie es schildern, dann dürfte ja die Wirkung noch rätselhafter sein. Oder sollten sie es doch vielleicht nicht schildern, wie es ist? Und vor allem, wenn es wahr wäre, was einige von den Feigen und Inkonsequenten oft vorgeben, dass die Tendenz der Gesundheit aus diesen Werken spräche, dass sie also geradezu sanitär wäre? Wie wunderbar dann erst, dass diese sanitäre und humane Tendenz so ganz anders wirkt, als man beabsichtigte! Und wozu auch eine Medizin verschreiben und brauen Kranken, die nicht auch gezwungen werden können, sie einzunehmen? Und das sind diese nicht, so lange es dem Menschen noch frei steht, in's Theater zu gehen, zu lesen und zu sehen was und wann er will!

II.

Lange Zeit hatte ich mir die Sache selbst auf diese und ähnliche Weise zurecht gelegt. Allein damit kommt man dem Wesen und der Wirkung der modernen Kunst nicht auf die Spur. Man muss, und wir wollen ja heute alle Historiker sein, die Sache erst einmal historisch betrachten; nicht in der Weise, wie dies gewöhnlich geschieht, indem man sich einfach auf den Standpunkt irgend einer Vergangenheit stellt, sondern indem man einzelne Phänomene der Kunst von heute aus rückwärts verfolgt.

Nehmen wir ein Beispiel, das uns nahe liegt, weil sein Kreis erst eben als ein geschlossener betrachtet werden kann: Heinrich v. Kleist. Er wird heute fast den Klassikern beigezählt. Aber wie lange ist es her, und man spielte ihm gegenüber die klassische Periode der Litteratur mit denselben Trümpfen aus, wie heute den Ibsen, Tolstoi u. s. w. Man denke wie die Gebildetsten, wie die Vornehmsten seiner eigenen Zeit selbst über ihn urteilten. Und was sagte Goethe zu ihm, wie dachte man überhaupt in Weimar über Kleist? Man entsetzte sich vor ihm! Goethe brauchte das Wort: Ein schöner Körper, der von einer widerlichen Krankheit behaftet sei!

Und wie denkt man heute über ihn? Haben wir noch diese Empfindung? Mit nichten! Ohne dass wir deshalb die innere Erkrankung seiner Natur, an der er am Ende auch zu Grunde ging, heute wegzuleugnen brauchten! Aber nach den normalen und gesunden Typen, von denen heute überall gepredigt wird, kann man in der Kunst lange suchen. Auch Goethe war kein normaler und gesunder Mann. Man kann höchstens sagen: er wurde es und war es im Alter.

III.

Aus zwei Gründen wirkt jede neue künstlerische Erscheinung, d. h. eine solche, die wirklich psychologisch

und künstlerisch ein Neues bedeutet, zunächst hässlich und abstossend. Eben das Neue, das Ungewohnte, das Fremde, das noch nicht Begriffene wirkt — man verzeihe mir den Ausdruck — im Grossen und auf die Grossen, wie auf die kleinen Kinder jede fremde Gestalt: als ein Wauwau. Alles Fremde wirkt furchteinflössend. Hat sich das Kind einmal an den fremden Mann gewöhnt, dann geht es schliesslich auch auf seinen Schoss, kraut ihm in den Bart und spielt mit seinem Stocke. Aber am Anfang! Und dann, — er muss es auch nicht vergessen, dem Kleinen allerlei Süsses mitzubringen. So etwas wirkt versöhnend auf ein kindliches Gemüt und nimmt ihm am Ende die Furcht vor dem schrecklichsten Barte. Freilich, ganz am Anfange, kommt man auch damit nicht weit, wie, um dies Gleichnis anzuwenden, Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" seiner reizenden Liebesscene gezeigt hat. Aber die kleinen Naschmäulchen werden mit ihren Spürnäschen für alle Arten von Zuckerzeug schon hinter die Süssigkeit dieser Szene kommen und sich mit dem fremden Manne, der dergleichen in seinen Taschen führt, noch befreunden.

Allein der grosse Dichter ist nicht bloss der fremde Mann, er ist auch das Gewissen für seine Zeit und sein Volk; und hier haben wir den Grund, weshalb das Hässliche und Kranke einer fremden und fernen Litteratur nicht mehr so deprimierend wirkt. Der Aussatz? Wir Europäer des 19. Jahrhunderts sind leidlich davor bewahrt! Aber Gehirnerweichung, delirium tremens, Lungenseuche — ja das ist furchtbar! Denn es ist eine allgemeine Not. An diesen Leiden kranken unsere besten Bekannten, vielleicht gar wir selber, all' das haben wir schaudernd in allen Einzelnheiten schon selber erlebt; allen diesen Erscheinungen gegenüber arbeitet unsere Phantasie, unsere Angst und unsere Gewissensnot in einer Weise mit, dass uns die Lektüre oder die

Betrachtung von Produkten, die dergleichen behandeln, schliesslich zu einer unerträglichen Marter wird. Zumal, wenn wir die Krankheit in ihrer Entwicklung verfolgen sollen! Aber noch weit, weit schlimmer, wenn sie uns gar nicht geschildert wird, sondern wenn sie nur als furchteinflössendes Schreckgespenst am Horizonte auftaucht. In Ibsens „Gespenstern“ wirken die angegebenen Symptome der Gehirnerweichung so niederdrückend und peinigend („peinlich“) wie nicht die Krankheit selbst. Diese Art zu komponieren, die in ihrer Härte, Unerbittlichkeit und Einfachheit fast an die Antike erinnert, dieses Andeuten und immer Deutlicherwerden, dieses allmähliche Enthüllen eiternder Wunden, dieses langsame aber sichere Näherrücken des Furchtbaren, dass uns zu Mute wird, als kröche ein ekles Gewürm, dem wir nicht wehren können, weil es uns fasziniert hat, mählich auf unseren Leib!

IV.

Dem wir nicht wehren können! Der grosse Katzenjammer der modernen Menschheit, für den die naturalistische Kunst der entsprechende Ausdruck ist, ist dann im weiteren ein Grund für die deprimierende Wirkung derselben. Wie stolz war nicht der moderne Mensch noch vor wenigen Jahrzehnten! Was hat ihm nicht alles die Philosophie und Kunst vorgeschmeichelt! Der Mensch ist frei, er ist der König der Welten! Auch damals hatte man ihm freilich Ideale zerstört, religiöse Ideale. Aber wie hat man ihn ob dieses Verlustes zu trösten gewusst! Es gibt keinen Gott, aber, so setzte die Sirene Philosophie hinzu, der Mensch ist sich selber Gott. Er hat ja den Himmel geschaffen, nicht umgekehrt. Der Himmel ist in seiner Brust; es liegt also nur an ihm, sich die Erde zum Himmel zu gestalten! Und so geschah es, dass der liebe Herrgott auswanderte mit Sack und Pack und sich häuslich niederliess in der menschlichen Brust.

Aber im Grunde wurde dem Menschen sehr bald bange vor seiner Göttlichkeit. Schon die nächsten Jahrzehnte zeigten in Kunst und Philosophie (oder wie man heute sagt: Naturwissenschaft oder Soziologie) die Kehrseite. Dem Menschen wurde ängstlich — diese Angst zeigt sich bei den Naturalisten, aber an diese Angst will der Mensch nicht erinnert sein, natürlich! Und deshalb hat die naturalistische Kunst abermals etwas Deprimierendes für unser Publikum. Dieses stolze Geschöpf, Mensch genannt, das Byron, Heine und die Romantiker gar nicht souverän genug darzustellen wussten, das noch unlängst mit Prometheus und Kain, mit Faust und Karl Moor so trotzig dreinschaute in die Welt, das keine Schranken in Wissenschaft und Kunst anerkennen wollte oder mit Don Juan die ganze Welt als einen einzigen Blumengarten ansah, nur gepflanzt zu seiner Freude und zu seinem Genusse, — kurz dieses stolze Geschöpf, Mensch genannt, die Naturalisten zeigen es völlig gestrandet und gebrochen, kaum noch kraftvoll genug, einen letzten Seufzer der kommenden Sonne entgegenzuhauchen.

Man achte auch einmal darauf, welche Rolle in der modernen Dichtung (bei Hebbel und Ludwig, bei Zola und Ibsen) das Problem der Unfruchtbarkeit, die Natur-Entfremdung und der Mangel an Genussfähigkeit spielt. Man achte auf all' das, und man wird begreifen, wie die moderne Kunst für einen grossen Teil des Publikums Lauge, hineingeträufelt in eine Wunde, bedeutet.

Nicht jede Kunst erfreut, nicht jede Kunst kann und darf erfreuen! Aber man mache nur nicht die Kunst dafür verantwortlich!

Der Vorwurf, dass der Naturalismus unsittlich sei, ist eigentlich der lächerlichste von allen. Wenigstens bei unseren Begriffen von Moral! Für uns müssten doch

die Don Juans, die Fauste und Manfreds die eigentlich unsittlichen Werke sein. Die Sittlichkeit unserer Naturalisten versteigt sich ja fast zum „Spartanertum“! Beängstigend ist im Gegenteil ihre Sittlichkeit. Warum doch? Weil es eine ängstliche Sittlichkeit ist! Weil sich die Sittlichkeit selber nicht mehr über den Weg traut! Weil, wenn gewisse Leute anfangen sittlich zu werden . . .!

V.

Ähnlich verhält es sich mit der Tendenz. Tendenzlos sind die Naturalisten natürlich so wenig, als es die Klassiker oder sonst echte Poeten waren. Es ist nur ihre grosse Klugheit, sich tendenzlos zu stellen! Aber die Tendenz hat eine andere Richtung bekommen. Der Naturalist singt nicht mehr in majorem hominis gloriam, zu Ruhm und Ehre unserer modernen Kultur! Er ist gegen diese Kultur, er ist gegen den modernen Menschen, den er in seiner tiefsten Ohnmacht und Erniedrigung gesehen hat. Auch der Naturalist ist nicht ohne Ideale, aber er vertraut sie dem modernen Menschen nicht an; um sie in die Zukunft hinüberzuretten, raubt er sie dem Menschen von heute.

Genug, er ist grausam, unerbittlich, grausam gegen den Menschen; und das empfindet dieser instinktiv. Er seufzt unter den Schlägen moderner Künstler wie unter Skorpionenhieben. Es hiesse zu viel verlangen vom Menschen, dass er seinem Peiniger noch zujauchzen solle. Das thaten die Tartüffe nicht, die Alwings und Hjalmars thun es natürlich gleichfalls nicht. Es sei denn, dass sie klug genug wären, ihren Züchtigern in die Arme zu fallen, um die Wucht ihres Armes aufzuhalten. Aber das ist ja das Schicksal aller Sklaven- und Kranken-Naturen, dass jeder erhobene Arm etwas Faszinierendes für sie hat!

6. Realismus und Drama.

(1893.)

Als vor nunmehr fast einem halben Menschenalter Ibsens „Nora“ in Berlin zum ersten Male aufgeführt wurde, versuchte Friedrich Spielhagen in einem eigenen Essay den Nachweis zu führen, dass das Stück, dessen Bedeutung der feinsinnige Romancier keineswegs verkannte, an dem einen Grundfehler litte, dass es ein durch die dramatische Form verdorbener Roman sei. Als dann wenige Jahre später Ibsens „Gespenster“ in Deutschland umgingen und überall heillosen Schrecken verursachten, da waren sich die meisten der wenigen, die nicht ganz den Verstand über diese doch so unmoderne und unbequeme Erscheinung verloren hatten, darüber einig, dass sich hier abermals Ibsen in der Form vergriffen habe. Das wäre eine gute Novelle geworden, etwa wie „Zwischen Himmel und Erde“. Dasselbe Schauspiel wiederholte sich dann fast jedem neuen Stücke Ibsens gegenüber, Ibsens, der so sehr und nichts als Dramatiker ist, dass er fast gar nicht begreift, wie ein Mensch etwas anderes als Dramen schreiben könne, und der sich kaum für eine andere Dichtungsart zu interessieren scheint, am wenigsten sicherlich für Roman und Novelle!

Friedrich Spielhagen, für den jener Versuch keine ästhetische Spielerei war, und der sich auch nicht einfach auf diese Art mit einer unbequemen Erscheinung abfinden wollte, hat nun neuerdings im „Magazin für Litteratur“ bei anderen jüngeren Stücken ähnliche Ausführungen gemacht, unter anderem bei Hartlebens „Hanna Jagert“, der man durchaus eine dramatische Anlage zugestehen muss, und deren Grundfehler sicherlich nicht in der Form zu suchen ist; sowie, hier aber merkwürdiger Weise in geringerem Grade, bei Halbes „Jugend“, einem Stücke, das mir den Weg des

Naturalismus zum Idyll gerade am markantesten zu bezeichnen scheint.

Wie kommt es und woran liegt es, dass fast jedem neuen realistischen Stücke gegenüber, ja, dass überhaupt in unserer Zeit bei jeder Gelegenheit die Frage nach der Form wieder auftaucht, dass heute nicht nur der Streit über den Wert und die Bedeutung der dramatischen Dichtungen, ihre Tendenzen, ihren Inhalt, ihre Ausführung u. s. w. jedesmal auf's neue ausbricht, sondern, dass auch immer wieder die Kardinal-Frage auftaucht: Ja, ist denn das überhaupt ein Drama? Wär's nicht besser eine Novelle geworden?

Das war doch ehedem nicht so: da stritt man sich wohl noch über die Aufführbarkeit eines Dramas, gewöhnlich aber nicht darüber, ob das überhaupt ein Drama sei. Früher wusste man nämlich noch so ungefähr, was ein Drama ist. Heute aber herrscht eine ästhetische Konfusion und eine kritische Verwilderung, dass man eben gar nicht mehr aus noch ein weiss. Und wenn man nichts anderes zu sagen hat, dann fängt man das alte Lied wieder von neuem an: Ja, ein Drama ist das doch nicht!

Und das hat gute Gründe: Das kann auch heute in Deutschland Niemand mehr wissen, was ein Drama sei; weil unsere Traditionen auf der Bühne jäh abgerissen wurden; und fast jedesmal, kaum angefangen, wieder abgerissen werden. Dann soll wieder neu angefangen werden, ganz von Anbeginn, ob's auch gleich den ganz unschuldigen Namen „Reform“ hat. Man scheint bei all' der Reformerei gar nicht zu wissen, dass da von Reform keine Rede mehr sein kann, wo eine Entwicklung einmal unterbrochen ist.

Und das ist nun schon beinahe anderthalb Jahrhunderte so: fast in jedem Jahrzehnt soll die Bühne gründlich, an Haupt und Gliedern, reformiert und das neue Drama dazu erst geschaffen werden. Das geht denn

auch eine Weile, so lange der rechte Mann dazu am Werke ist und etwa zufälliger Weise Lessing heisst. Ist der nun müde oder tot, dann werden ein paar Neuerungen zwar beibehalten, im übrigen geht aber der alte Schlendrian wieder los. Von Lessing zu Schiller führen wenigstens noch ein paar direkte Wege, wiewohl dazwischen auch schon wieder eine Sturm- und Drangperiode lag, in der gerade das Drama sehr ernstlich reformiert oder hier vielmehr revolutioniert werden sollte. Die beiden Wegweiser aber, die von Lessing direkt zu Schiller führen, heissen: Shakespeare und die Freiheitsidee, oder präziser, das bürgerliche Freiheitspathos des vorigen Jahrhunderts. Hier konnte auch noch eine direkte Anknüpfung an das Formale stattfinden. Wie es aber trotzdem damals mit der deutschen Bühne gestanden haben muss, wie unfertig die Vorbereitungen für ein nationales Drama damals trotz Schiller noch waren, dafür spricht nichts deutlicher, als dass Schillers unmittelbarer Nachfolger und Deutschlands grösster tragischer Dichter, dass Heinrich v. Kleist die Wege nirgends geebnet fand und jammervoll Schiffbruch litt. Nach beider Tode geht das alte Elend wieder los, die Nachahmungen Schillers und Shakespeares werden abwechselnd einschläfernd langweilig und herzzerreissend wahnsinnig. Und dazu kamen die immer verwegneren Experimente der Romantiker, die ewig vergassen, dass ein Drama in der Gegenwart, im lebendigen Volksbewusstsein zu wurzeln habe. Den Gegensatz dazu bildeten dann die nüchternen, aber technisch tüchtigen Versuche der Jung-Deutschen. Im übrigen aber war es doch damals bereits so traurig, dass Kleists grösster Nachfolger, und einstweilen der letzte grosse deutsche Dramatiker, wieder wie Einer beginnen musste, der sich die Hobelbank erst zimmern soll, auf der er seine Arbeit verrichten will. Hebbel hat sein ganzes Leben lang an der deutschen Bühnen-Misère gelitten und ist infolge dessen bis auf den heutigen Tag unpopulär geblieben.

Bei diesem vierten Versuch scheint es der Genius der Deutschen einstweilen bewenden lassen zu wollen.

Mit Hebbels Tode war es aus, völlig aus! Reformiert wurde zwar noch jedes dritte Jahr gründlich. Alle Reform-Versuche sind aber gescheitert und sie mussten scheitern, denn es fehlte eben an der Hauptsache, am deutschen Drama.

Und dies vorweg. Wir haben heute kein Drama, wir haben keinen einzigen Dramatiker, am allerwenigsten aber ist unter den deutschen Naturalisten Einer zu finden.

Ich bin nämlich der Ansicht, dass das Drama wirklich noch eine spezifische Kunstform für sich ist, zu der man nicht willkürlich greifen darf, und dass der Dramatiker geboren sein muss, wie der Musiker, und dass er sich vom Romanschriftsteller genau so unterscheidet, wie der Baumeister vom Maler, oder der Sänger vom Tänzer, und dass beide, weil beide sich hinsetzen und Buchstaben auf's Papier hinschreiben, noch lange nicht dieselbe Knnst üben. Und ich bin ferner der Ansicht, dass es für den Dramatiker nur zwei Möglichkeiten der Anschauung und der Darstellung gibt, nämlich die tragische und die komische, und dass Mischformen zwar möglich, aber durchaus nicht so gewöhnlich sind, als man sich das heute einzubilden scheint, weil doch auch im Leben sich Freude und Schmerz unvermittelt folgen, wie ein banaler Realismus uns weis machen will; denn wie käme es sonst, dass die sogenannten Tragikomödien in der gesamten Weltlitteratur so äusserst selten sind?! Das Schauspiel aber ist immer ein schlechtes Surrogat und fast jedesmal ein untrügliches Zeichen dafür, dass das Drama in der Dekadenz steht, vorausgesetzt natürlich, dass man nicht jedes Stück mit versöhnlichem Schlusse ein Schauspiel nennen will; denn auch dieses gehört, wenn es etwas bedeutet, fast jedesmal sehr bestimmt der tragischen oder

der komischen Gattung an. Für weitaus die meisten Dramatiker ist es bezeichnend, dass sie nichts als Dramen oder doch fast nichts als Dramen gedichtet haben; und sofern sie keine Universalgenies waren oder des schnelleren Broterwerbes wegen noch etwa Feuilletons und Novellen schrieben, höchstens noch Gedichte machten; während unsere lebenden Dramatiker fast ausnahmslos vom Roman und der Novelle ausgingen. Ein grosser Teil hatte bis zu einer gewissen Zeit zur modernen Bühne fast gar keine Beziehung. Man sah mit Verachtung auf das Theater herab. Das thut kein echter Dramatiker. Man stand ganz unter dem Bann Zolas oder Spielhagens, und das realistische Drama beginnt erst seit dem Einflusse Ibsens in Deutschland. Alles, was vorherging, waren spärliche Anfänge, die ohne Einfluss geblieben sind.

Einen kräftigen Anlauf hatte im Anfange des vorigen Jahrzehnts nur Wildenbruch genommen, der nicht allein eine grosse Theatralik hat, in dem auch ein grosser tragischer Zug steckt. Aber das Tragische, das in Wildenbruch zum Ausdruck kommt, ist etwas so verschollen Tragisches, Kampf und Ausgleich so plump verworren, dass man sehr bald die an diesen Mann geknüpften Hoffnungen fahren lassen musste. Auch sind die reinsten und poetisch am höchsten stehenden Schöpfungen Wildenbruchs immer noch einzelne seiner Novellen, so dass auch er vermutlich auf dem Gebiete der Novelle, hätte er sich dem nur mit ähnlicher Energie zugewandt, bessere und reifere Früchte geerntet haben würde.

Wenn wir nun von einzelnen Zwischenakts-Erscheinungen wie Anzengruber absehen, dessen sehr seltsame und meist ganz missverstandene Stellung hier zu präzisieren zu weit führen würde, oder von einzelnen dramatischen Zügen bei dem und jenem Dichter, so müssen wir sagen, das moderne, d. h. heute moderne

Drama, beginnt in Deutschland mit Henrik Ibsen, ja, ist ein Geschöpf Ibsens. Wie weit er neue Talente erweckt hat, lässt sich jetzt noch nicht feststellen, da sein Einfluss in Deutschland noch keine zehn Jahre alt ist. Alle aber, die er bisher beeinflusst hat, sind nicht von ihm zu dichterischer Produktion erweckt, sondern nur auf eine andere Kunstform, in eine neue Richtung gelenkt worden. Sie schrieben vorher Romane oder Novellen oder machten Dramen nach andern Rezepten und schreiben heute realistische Schauspiele.

Am charakteristischsten aber ist es, wie die „konsequenten“ Realisten zum Drama kamen. Hier war das eine rein formale Entwicklung, eine Entwicklung zur epigrammatischen Erzählung. Nämlich: knapp schreiben! lautete in einigen Kreisen plötzlich das Losungswort. Die Knappheit führte zum Dialog, und so war denn das Drama geschaffen.

Allen unsern Dramatikern aber, selbst Hauptmann und Sudermann, fehlt das Charakteristische des Dramatikers, die Energie und die Dialektik. Sie erzählen und sie malen, aber sie treiben keine dramatische Handlung heraus, sie sind keine Kämpfernaturen, ihnen fehlt das Pathos der Tragödie. Der dramatische Gegensatz kommt bei ihnen als Tendenz heraus, die Schicksals-Idee wird hier rein äusserlich zu einem Naturgesetz, die Handlung bleibt auf Arrangement beschränkt.

Aber auch bei den nicht konsequenten Realisten kann man noch fast ganz genau den Umbildungsprozess beobachten, ganz besonders aber bei Sudermann, Wolzogen, Roberts und Richard Voss. Schon die scharfen Einschnitte in der Komposition, vornehmlich bei Sudermann, verraten den Erzähler. Seinen Figuren kann man es noch ganz genau ansehen, dass sie aus Romanen genommen sind, wenn auch aus ungeschriebenen Romanen. —

Nun wäre es natürlich ebenso thöricht als ungerecht, behaupten zu wollen, dass es den Dramen der Realisten an jeder dramatischen oder Bühnen-Wirksamkeit fehle. Im Gegenteil unterstützt gerade der Realismus oft ganz ungemein die Wirkung auf der Bühne. Diese verträgt nicht nur ein gutes Stück Realismus, sondern fordert ihn geradezu. Fast alle wirksamen Dramen sind realistische Theaterstücke. Nur kommt der Realismus gewöhnlich nicht dem Ganzen als Drama und als Kunstwerk, sondern immer nur einzelnen Momenten und Szenen zu statten.

Zunächst aber kommt er dem Regisseur, dem szenischen Arrangement zu gute. Die meisten realistischen Dramen bieten, wenn sie auf die Bühne kommen, szenische Kabinetsstücke. Die vollen Wirklichkeitsbilder, die vielen Intimitäten, die kleinen ergötzlichen Lebensbeobachtungen, überhaupt das genrehaft in der Szenerie Ausgeführte wirkt anheimelnd, zieht die Sinne des Zuschauers ganz in das Interesse des Dargestellten hinein. Wir sind gleich mitten in eine Wirklichkeit hineingestellt, das realistische Milieu schliesst uns von der Aussenwelt völlig ab und hält jedes fremde Lebensinteresse fern. Es steckt die Grenzen ab, gibt geschlossene Horizonte. Hier haben wir etwas dem antiken Chor Homogenes: Schranken der Individualität, Notwendigkeit, feste Gesetze. Nur bei einigen Naturalisten, wie Zola und Ibsen, wird das Milieu plötzlich lebendig, beginnt zu singen, zu ermahnen, zu drohen, zu warnen, Lebenswahrheiten zu geben, zu sühnen und zu versöhnen. Und mit demselben Rechte, mit dem Kuno Fischer von Richard III. sagt: „Der Schauplatz dieser grossen Geschichtstragödie ist das Haus York unter dem Fluche der Lancaster“, indem er der fluchenden Margarete die Rolle des antiken Chorus zuerteilt, kann man von einzelnen realistischen Dramen sagen: Der Schauplatz dieser Gesellschafts-

tragödie ist die Bourgeoisie unter dem Fluche ihrer Vergangenheit, das Volk unter dem Fluche der Not u. s. f. Und Vergangenheit und Not werden lebendig, entweder indem sie als symbolische Bilder, als Geister oder Schatten aus dem Rahmen plötzlich lebendig hervortreten, uns schauriger und immer schauriger die Rache der Erinnyen singen, oder indem sie mit allen Variationen und so beredt geschildert werden, dass sie plötzlich leibhaftig, wenn auch unsichtbar, unter uns weilen.

Hier wirkt der Realismus ungemein zur Steigerung und Verinnerlichung der tragischen Stimmung. So bei Ibsen, der von allen Modernen der grösste Dramatiker ist, und wenn erst einmal das Gezänk über ihn verstummt sein wird, auch als einer der grossen Tragiker der Weltlitteratur anerkannt werden wird; er, der in seinen tragischen Wirkungen so echt ist, dass man aus ihm, gerade wie aus Äschylos, Shakespeare oder H. v. Kleist selbst, direkt das Wesen der Tragödie abstrahieren kann. — Und so in Deutschland bisher nur bei Gerhart Hauptmann in den „Webern", in welchem deutschen Drama bisher zuerst einmal alle die genrehaften Details bis zum vollen tragischen Chorgesang sich erhoben und mit mächtigem Pathos auf das Gewissen der Zuschauer einredeten.

Überhaupt geht durch alle moderne Poesie, sofern sie verinnerlicht und ernst ist, ein grosser tragischer Grundzug, wie er vielleicht so mächtig nie durch eine grosse, vielverzweigte Litteratur ging. Dieser grosse tragische Grundzug in der modernen Poesie wird den Dichtern oft ganz falsch von kurzsichtigen und oberflächlichen Beurteilern als Hang zum Pessimismus, Vorliebe für das Gemeine und Hässliche ausgelegt. Pessimistisch ist die moderne Poesie nur, insofern der Pessimismus zum Wesen des Tragischen

selber gehört, und insofern alle echten Tragiker Pessimisten waren. Andrerseits ist diese sehr echte Stimmung auch kein individuelles Verdienst der einzelnen Poeten. Es ist die grosse Zeit-Stimmung des ausgehenden Jahrhunderts, die Grundstimmung aller Zeiten, in denen neue Geschlechter, neue Klassen, neue Völker, die lange niedergehalten waren, in die Höhe zu kommen suchen und zum selbständigen individuellen Leben erwachen; und in denen Völker und Geschlechter, die obenauf waren, die herrschenden, den Niedergang, den physischen oder wirthschaftlichen, den politischen oder geistigen Niedergang, ahnen.

Es ist die Tragik des Werdens und die Tragik des Unterganges, die wir in den realistischen Dramen vernehmen, aber es ist nicht die Tragik des Wollens, die Tragik des Kampfes, die spezifisch dramatische Tragik, welche hier zu uns spricht. Denn ein Tragisches gibt es überall, und nicht nur überall in der Poesie, sondern auch überall in der Kunst. Die Tragik in den Romanen von Sudermann unterscheidet sich z. B. in nichts von der Tragik seiner Dramen, und die Tragik, welche den Grundton der Gemälde von Uhde oder Max gibt, sie ist auch die Tragik der Hauptmann und Schlaf. Die eigentlichen Erlebnisse aber, und darauf kommt es an, sind novellistisch, zuweilen gar idyllisch oder malerisch, im Allgemeinen aber nicht dramatisch; denn es fehlt der dramatische Impuls, das Treibende, Bewegende. Und das lässt sich auch ganz deutlich an der Technik und besonders an den treibenden Mächten, den eigentlichen dramatischen Helden, selber erkennen. So vorzüglich nämlich oft die hemmenden Mächte dargestellt sind (das Milieu), so missraten pflegen jene meist zu sein. Das Missraten der dramatischen Helden, wie Robert Heinicke, Loth, Wendt u. s. w. hat nämlich nicht in der Jugendlichkeit der Verfasser, ihrem technichen Ungeschick seinen Grund, da erstens dieselben

Dichter in der Charakteristik gleichzeitig oder vorher Tüchtiges leisteten, und zweitens der Dramatiker sich gerade in diesen Figuren zu verraten pflegt. Sie können verrückt, phantastisch, überschwänglich sein, aber sie wären innerlich wahr und ganz, wenn sie echte Dramatiker zu Vätern hätten. Schiller war gewiss kein guter Menschendarsteller, und andere Dramatiker haben, zumal in ihren Jugenddramen, in der Charakteristik weit Schlimmeres geleistet, aber ihre Helden kündigten den Dramatiker an. Der ganze Löwe war vielleicht nicht schön, aber seine Tatzen schlugen doch mächtig ein; während jene Helden in den modernen realistischen Dramen willenlose Schemen sind, blasse Abstraktionen sozialistischer Theorieen, die höchstens einmal einen grossen Spektakel machen, aber nie eine That vollführen, und deshalb auch nie an ihren Thaten leiden. Die wahrsten Charaktere in Wildenbruchs Dramen sehen diesen Herren nicht ganz unähnlich. Es ist überhaupt ein willenloses Geschlecht, unser Dichtervölkchen, und mithin kein echtes Dramatiker-Geschlecht.

Am echtesten wirken sie noch, wenn sie die Negation oder Unterdrückung eines Willens schildern, wenn ein verhaltenes, zurückgehaltenes Pathos die Helden beseelt, wie im „Friedensfest“, in den „Einsamen Menschen“ und vollends in den „Webern“ und in „Sodoms Ende“. Denn entweder bäumt sich der durch die Not und das Milieu ganz niedergehaltene Wille gegen die Verhältnisse auf, wie eine ganz zusammengepresste Federspirale, und gibt nun indirekt dem Ganzen dramatische Spannung und Kraft (das ist das Dramatische in den „Webern“); oder es wird eine Rückbildung und Auflösung des Willens dargestellt und das Ganze erhält eine umgekehrt-dramatische Wirkung und Bewegung, wie in „Sodoms Ende“. In beiden Fällen ist das Milieu der dramatische Held, das Treibende. So verfährt übrigens auch oft der echte

Dramatiker, z. B. Kleist im „Zerbrochenen Krug“, Ibsen in der „Wildente“, Strindberg im „Vater“ und so schon Sophokles im „Oedipus“; nur mit dem Unterschiede, dass für diese das nicht der einzige und letzte Ausweg dramatischer Wirkungen war; nur mit dem Unterschiede, dass sich bei jenen nur noch in der Unterdrückung und Auflösung des Willens der Wille selbst zeigt und rührt; nur mit dem Unterschiede, dass Kleist, Ibsen, Strindberg sich bei der Darstellung des Milieus nicht dichterisch ganz verausgeben, dass sie eben mehr sind, als Maler und Romanciers! Und schliesslich hat in solchen Fällen die negative Dramatik einen stark satirischen Zug und ist bei Kleist sogar rein komisch, wie denn ein gewisser Realismus auf der Bühne immer komisch wirkt, zumal auf ein naives Publikum.

Technisch lässt sich die Umbildung des modernen deutschen Dramas aus dem Roman, der Novelle und der Lyrik am besten an der Komposition erkennen. Sudermann zerlegt seine Dramen in Akte gerade, wie der Romancier sein Werk in Kapitel; Hauptmann gibt sogar in szenischen Nebenbemerkungen Charakteristiken wie: Man sah ihm an, dass er das und jenes dabei dachte und das erlitten hatte, oder derlei Bemerkungen, die zur Charakteristik nur in Novellen oder Romanen einen Sinn haben und deutlich den Ursprung der Dramen verraten. Über der Situationsschilderung kommen sie fast alle oft halbe oder ganze Akte nicht weiter in der Handlung, eine Entwicklung ausser in der oben angegebenen Weise kennen sie nicht. Was sie geben, sind dramatisierte Schilderungen oder Erzählungen und nichts als dramatisierte Schilderungen oder Erzählungen.

Selbstverständlich muss man hier nicht Realismus einfach mit Krassheit, mit der Darstellung von Gemeinheiten verwechseln (Naturalismus gleich Schwärmerei)! Denn die Frage, wie krass ein Dichter auf der Bühne sein

darf, ist in diesem Zusammenhange von untergeordneter Bedeutung und darf nie generell behandelt werden. Die Frage kann hier nur sein, wie weit der Realismus die dramatische Wirkung steigern oder aufheben kann; und dabei ist es ganz gleichgültig, ob es sich um den krassen und brutalen Realismus in „Vor Sonnenaufgang“ oder den sanfteren und liebenswürdigen der „Einsamen Menschen“ handelt, wie auch die Tendenz hier weiter nicht in Betracht kommen kann.

Für den Dramatiker gibt es keinen Stillstand, nie darf er dem schönen Augenblick ein „Verweile doch!“ zurufen, er wird von der Angst und der Hoffnung rastlos weiter getrieben, es gilt ihm nichts, ob er über freundliche Wiesen oder pestilenzialische Sümpfe jagt, eher, dass er über Sümpfe noch schneller zu kommen versuchen wird. Treffend und schön schildert Hebbel, der doch gewiss vor keiner Kühnheit oder Paradoxie zurückschreckt, das Tempo des Dramatikers: „Im Drama ist mir zu Mute, als ob ich mit blossen Füssen über ein glühendes Eisen ginge; um Gotteswillen nur keinen Aufenthalt, was nicht im Fluge mitgeht, gehört nicht zur Sache. Im Epos dagegen möchte und muss man alles mitnehmen, das Ding wie den Schatten, den es wirft“. . . . .

Der Dramatiker, der in Zukunft den Realismus rein für die Negative benutzt und die Vorteile seiner Technik sich zu eigen macht, ohne sein Sklave zu werden, ohne sich mit ihm zu überladen und gezwungen zu sein, jeden Augenblick stehen zu bleiben: der wird uns das moderne deutsche Drama schaffen; vorausgesetzt, dass inzwischen nicht alle Traditionen auf's Neue abgebrochen sind und wieder ganz von Anfang an begonnen werden muss, wofür bei der ewigen Sektiererei der deutschen Litteratur allerdings die beste Aussicht vorhanden ist.

7. Die Wahrheit auf der Bühne.

Zur Analyse der schauspielerischen Wirkung.

(1893.)

Nach einem alten Vorurteil ist der Schauspieler ein Proteus von absoluter Verwandlungsfähigkeit. Heute sind wir freilich der Virtuosen-Künste überdrüssig und verlangen Wahrheit und Natur auch auf der Bühne. Nur dass wir noch nicht wissen, welche Wahrheit und wessen Natur; und weniger noch als in den übrigen Künsten. Wir haben aber auch über das Wesen des Schauspielers und seiner Kunst weit weniger Erfahrung und fast gar keine Überlieferungen; und so viele schlechte Schauspieler auch unter die Theaterkritiker gegangen sind, so sind wir doch noch fast ohne jeden Beitrag zur Seelen- und Entwicklungsgeschichte des Schauspielers. Der Schauspieler ist freilich immer noch der Proteus unter den Künstlern, er darf am wenigsten ausgebildete Individualität und Härten des Charakters haben — hat er sie, dann wird er eben Theaterkritiker —, aber ein eigentlicher Proteus ist er nicht.

Versuchen wir es einmal, uns kurz die Wirkung einer Rolle zu analysieren; und sehen wir, **was** für den Schauspieler übrig bleibt. Was muss z. B. zusammenwirken, damit ein bestimmtes schauspielerisches Moment als etwas Ganzes, Lebensvolles, Einheitliches und dabei Wahres über uns komme und uns zwinge? Nehmen wir etwas ganz Gewöhnliches, z. B. eine bestimmte Phase des Liebeslebens, etwa das glückliche Sich-Finden zweier Liebesleute. Nun muss der Schauspieler

Erstens ein ganz ausgesprochen persönliches, ja gewöhnlich sogar noch ein aktuelles Empfinden haben, das in der Szene durchzittert und uns den Eindruck des Lebendigen macht, es ist immer das **subjektiv Individuelle**, was überwältigt.

Zweitens: er muss eine allgemeine Grundstimmung für das bestimmte Gefühl (also hier der Liebe) haben, das es ihm ermöglicht, eventuell den Mangel der Aktualität zu ersetzen; er muss den Resonanz-Boden für das Gefühl haben (das allgemein Individuelle, fälschlich das allgemein Menschliche genannt). Deshalb kann ein Greis noch als Liebhaber wirken, während eine perverse Natur uns in einer einfachen und natürlichen Szene im Stiche lassen wird. So wirkt Rossi mit seinen sechzig Jahren als Romeo auf unverdorbene Gemüter noch wahrer und tiefer als der jugendliche Kainz.

Drittens: der Schauspieler muss auch das allgemeine Gefühl der Zeit und des Orts teilen, in der er wirkt, damit er sich einem Ensemble einordnen kann. Sein Herz muss gleichsam den Leidenschaftsdialekt seiner Zeit und seines Ortes verstehen und selbst sprechen (das allgemein Lokale).

Viertens muss er das spezifische Gefühl der Rolle, die er gerade darstellt, wiedergeben. Hier fängt man gewöhnlich erst an, Forderungen an den Schauspieler zu stellen. (Das subjektiv Fremde.) Und hier springt er nun in einen zweiten Gefühlskreis über, während sich bisher nur seine eigenen Gefühlskreise erweiterten.

Fünftens darf er das Individuelle des Werks, die Grundstimmung des Dichters nicht verfehlen. (Das individuell Typische des Dichters.)

Sechstens muss er sich auf das typisch Zeitliche des Dichters verstehen. Die Leidenschaft hat in verschiedenen Zeiten eine verschiedene Sprache, von der sich die eines Dichters selten allzusehr unterscheidet.

Und siebentens muss er noch das historisch Zeitliche der Handlung treffen, sofern der

Dichter nicht den Stoff aus seiner eigenen Zeit genommen hat.

Eine vollständige Harmonie dieses Konzertes von Seelenstimmungen wird natürlich in den seltensten Fällen zu erreichen sein; gewöhnlich nur, wenn diese verschiedenen Gefühlsarten einmal zusammenfallen. Darin besteht z. B. die tiefe Wirkung Reichers, dass seine eigene Art zu empfinden sich so ziemlich mit denen der von ihm gewählten dramatischen Charaktere deckt. Ist der Dichter nun selbst schon unhistorisch oder unzeitlich, dann muss der Schauspieler hier mit seinem Eigenen aushelfen und den Mangel auszugleichen oder unter Umständen zu vertuschen suchen.

Die sieben Gefühlsrealitäten lassen sich wieder gruppieren in drei grosse Kreise, die konzentrisch, nur in verschiedenen Zwischenräumen, ineinander liegen:

I. Die Realität des subjektiven Gefühls mit seinen drei Phasen: Der Aktualität (1), des Gefühls selber (2) und der Lokalität der Gefühlsäusserung im Ensemble (3). In diesen drei Ringen wachsen die Bäume der schauspielerischen Produktivität; in den beiden ersten die des einzelnen Schauspielers selbst, im dritten die seines Theaters.

II. Die Realität des gegebenen dichterischen Gefühls, wieder mit drei Phasen: die Gefühlsrealität der Rolle (4), die Individualität ihres Dichters (5) und das Zeitkolorit des Gefühls in der betreffenden Dichtung (6).

III. Die Realität des freilich schon umgemodelten Stoffes (7). Auch diese Realität hat ihre verschiedenen Grade und Stigmata und lässt sich unterscheiden in Bezug auf den Helden, seine Individualität und Schicksale, auf Stand und Volk und auf seine Zeit.

Zuletzt, oder vielmehr zuerst, kommt noch die Zeitrealität des Schauspielers selbst in Betracht, die er indessen nur selten verfehlt. Denn in diesem Falle wäre sein Spiel der Zeit unverständlich, und man würde ihn

nicht lange auf der Szene dulden; den einen Fall ausgenommen, dass er seiner Subjektivität den Sieg erringt. Dass Schauspieler, wie Dichter und Maler, einem Gefühle die Zukunft vorwegnehmen, kommt gewiss nicht oft vor, und in den seltenen Fällen werden sie wie ihr Kollege, der grosse William, eben selbst Dichter. Der Schauspieler, der nicht mehr die Gefühle seiner Zeit teilt, ist meist der typische Dekadent der Zeit, die ihm dann in der Dekadenz des Gefühls sehr bald nachfolgt. Im Allgemeinen aber hat er gerade die Aufgabe und bei Talent die Fähigkeit, die Gefühle der Vergangenheit mit denen der Gegenwart zu verschmelzen. Eben dadurch macht er sich dem gebildeten, wie dem ungebildeten Zuschauer verständlich; und das ist der Grund, weshalb von allen Künstlern er am meisten vergöttert wird. —

Die ganze Skala von Lob und Tadel wegen verfehlter Wahrheit oder Natürlichkeit ist auf diese sieben Momente gestimmt.

Unlebendig wird die Szene, wenn die Individualität oder Aktualität der Leidenschaft fehlt;

Kalt bleibt sie, wo man die Resonanz für die Leidenschaft vermisst;

Unkünstlerisch wird sie, wenn sich der Schauspieler nicht in Harmonie mit dem Ensemble zu setzen versteht und seine eigene Sprache durchaus reden will;

Unwahr muss die Szene wirken, wenn der Schauspieler gegen den Geist und die Grundstimmung der Rolle spielt;

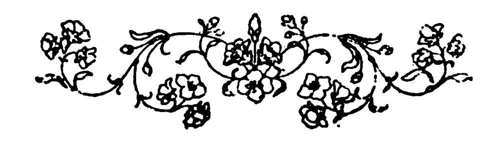
Und unkünstlerisch und unwahr zugleich, wenn die Grundstimmung des Werks und des Dichters nicht zu ihrem Ausdruck kommt;

Unwahrscheinlich aber bleibt sie, wenn sie gegen den Geist und die Stimmung der Zeit, welcher der Dichter angehört, verstösst, sogar wenn der Dichter selbst seiner Zeit nicht recht gehört, und zwar, weil

hier eine Voraussetzung des Publikums umgestossen wird, ein allgemein Erwartetes, dem gebildeten Zuschauer durch Intuition Bekanntes, nicht erscheint. Das ist z. B. der Grund, weshalb wir heute im Allgemeinen die Spanier gar nicht mehr auf der Bühne vertragen können und überhaupt bei älteren Dramen, schon bei Molière und Lessing, nicht mehr befriedigt werden, da es den Schauspielern nur selten gelingen kann, ihre seelischen Zustände auf mehr als ein Jahrhundert zurückzuschrauben: sind sie echte Künstler, nicht, weil sie zu modern und lebendig empfinden werden; und sind sie es nicht, dann gewiss nicht, eben weil sie es nicht sind.

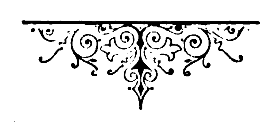
Und schliesslich muss die Szene unrealistisch wirken, wenn der Schauspieler unhistorisch wird, einen jungen Römer gar zu modern darzustellen versucht und dergleichen mehr, überhaupt gegen den Geist der Historie und des gemeinen Lebens verstösst, sogar wenn dies vom Dichter beabsichtigt war.

Nun kann die Stärke des einen oder zweier Momente über das Fehlen oder Verfehlen der andern reichlich entschädigen. Selbst das relativ Unwichtigste, die historische Wahrheit, hat eine Zeit lang bei den Meiningern über den Mangel der sechs übrigen Wahrheiten hinweggeholfen. Auch das war einmal Realismus. Heute sind wir anspruchsvoller geworden und verlangen einen ganzen Menschen und einen ganzen Künstler auch auf der Bühne.



V.

Kritische Aufsätze
und
Aufsätze zur Kritik.





1. Das Lied der Menschheit.

(1888.)

„Wir wandern, doch wohin — verkündet keiner,
Wir wandern, doch warum — ergründet keiner".

Heinrich Hart hatte es gar nicht nötig gehabt in den Anmerkungen zum ersten Gesange seines in 24 Erzählungen geplanten Liedes von der Menschheit „Tul und Nahila"*) sich dagegen zu verwahren, als sei er durch Schack oder Victor Hugo zu seinem Weltepos angeregt worden. Ist es dem Dichter schon unbenommen, gewisse Episoden der Weltgeschichte immer wieder und wieder zu behandeln, sofern er nur seinen Stoff mit eigenem Geiste zu erfüllen vermag, sofern er nur zeigt, dass er seiner Herr ist und ihn zu bewältigen versteht, wieviel mehr muss es ihm freistehen, die Geschichte der ganzen Menschheit dichterisch darzustellen, ob er gleich noch so viele Vorgänger auf diesem Gebiete hat. Kann er ja doch die ganze Geschichte in seinem Liede nicht umfassen, wird er ja doch durch Auswahl und Verteilung des Stoffs, durch Ideen und Anschauungen — Weltanschauungen wird ja wohl der Dichter eines Weltenliedes haben dürfen — mit denen er an seinen Stoff herantritt, auf den ersten Blick zeigen, ob er ein Dichter von ausgeprägter Eigenart oder ein Nachahmer ist.

*) Grossenhain und Leipzig, Verlag von Baumert & Ronge, 1888.

Heinrich Hart will auch keine Weltdichtung im gewönlichen Sinne geben, wie sie Schack („Die Weltalter“, 1874), wie sie Victor Hugo („La legende des siècles“, 1864) oder der Portugiese Theophilo Braga („Visão dos tempos“, 1864), aber schon vor ihnen ein Dante in seiner „Göttlichen Komödie“ geschaffen hat. Was diese wollten, war etwas ganz anderes. Ihnen galt es, wie dem letzten, etwa abzurechnen mit ihrem Zeitalter und alles zusammenzufassen in ihrem Gedichte, was ihre Zeit an Wissen und Erkenntnis errungen. Sie alle springen höchst willkürlich mit der Geschichte um, denn sie sind es selbst, die durch die Jahrhunderte wandern oder im Gange durch Hölle, Fegfeuer, Paradies sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vergegenwärtigen. Alle sind sie viel zu sehr Romantiker, als dass es ihnen nicht an geschichtlichem Geiste gebräche. Graf Ad. v. Schack, vielleicht der modernste von den Dichtern des älteren lebenden Dichtergeschlechtes, erklärt geradezu in seinen kürzlich erschienenen „Memoiren“, dass er dem Studium der Geschichte, das er am liebsten aus den Schulen gebannt sähe, nichts anderes abgewinnen könne als Verzweiflung an der Menschheit nnd ihrem Fortschritt.

Aber nicht ein Lied von der Menschheit, sondern „das Lied der Menschheit“ will Heinrich Hart singen. Und hier liegt der grundlegende Unterschied zwischen ihm und seinen Vorgängern, aber hier liegen auch die Fussangeln für den Dichter. An sich soll die Entwicklung der Menschheit dargestellt werden in ihren Stufenfolgen. Die Vorteile, die sich hier für den Dichter ergeben, der epische Charakter seines Stoffs und die Möglichkeit einer strengeren Naturwahrheit in der Darstellung werden erkauft durch die Gefahr — entweder durch Absonderung der einzelnen Stufen der Menschheitsgeschichte das Gedicht in einzelne, nur lose zusammenhängende Kapitel zu zerteilen oder es durch

Beibehaltung des epischen Zusammenhanges in ein plan- und endloses zu verwandeln. In den letzten Fehler konnte ein so klarer Kopf wie Heinrich Hart nicht leicht verfallen. Ob er aber in jenen verfallen, kann nicht behauptet werden, so lange nicht wenigstens drei oder mehrere Gesänge seiner Dichtung vorliegen*).

Wohl aber liegt der Verdacht vor, dass dies die Klippe sein kann, an der er am ehesten scheitern wird.

Das Lied der Menschheit? Wo ist sein Held, wo ist seine Handlung, wo die Idee, die es zusammenhält? Nimmt der Dichter seinen Weg, so musste er auch sein Ziel haben; und verlangt er, dass der Leser ihm willig folge, so muss dieser auch wissen, dass ihn jener nicht in's Irre oder Planlose führen wird.

Wir wandern, doch wohin — verkündert keiner,
Wir wandern, doch warum — ergründet keiner.

Diesen Vorwurf hat der Dichter vorausgesehen und die Forderung der Einheit des Orts, der Zeit und des Helden in der Vorrede als Forderung der Schulästhetik verworfen. Auch das Epos soll nicht, so wenig als Drama und Lyrik, bei den Griechen stehen bleiben.

Sehr wohl. Aber worin soll die Erweiterung bestehen? Von einer Einheitlichkeit des Orts und der Zeit kann freilich nicht die Rede sein. Sie dürfte kaum jemand ernstlich für das Epos in Anspruch genommen haben. Auch über die Einheit des Helden will ich mit Heinrich Hart nicht weiter rechten. Denn ist die ganze Menschheit sein Held, wie er will — wer ist die Menschheit, worin besteht ihre Einheitlichkeit? Ein Held, für den „zehntausend Jahre nur ein Tag sind"! Aber

*) In der Zwischenzeit ist nur noch ein einziger Gesang „Nimrod" erschienen. Da ist wohl nicht viel Hoffnung, dass die ganze Dichtung je vollendet werde. Die Grösse aber des Plans sowie die Schönheit des ersten Gesanges haben mich veranlasst, meine Kritik über ihn in diese Sammlung aufzunehmen.

auch für uns, die Einzelwesen, die wir das Gedicht lesen? Für den Dichter, der es schafft?

Doch gleichviel — diese Klippe wäre noch zu umgehen! Was aber als unbedingtes Erfordernis für jede Dichtung hingestellt werden muss, das ist die Einheitlichkeit des Interesses. Irgend einen Mittelpunkt (nicht Ort, nicht Zeit, nicht Person!) muss doch eine Dichtung haben, wenn sie eben die Einheitlichkeit des Charakters bewahren will. Im Schahname und in der Divina Comedia, worauf sich Heinrich Hart beruft, ist sie gegeben. Hier durch die Person des Dichters, der Hölle, Fegfeuer und Paradies durchwandert, dort durch die Einheitlichkeit des dem Gedichte zu Grunde liegenden Kampfes der Lichtgeister mit den Mächten der Finsternis. Homers Parteilichkeit für die Griechen sichert der Ilias diese Einheitlichkeit des Interesses, und Heinrich Hart hat ganz recht, dass es schwer halten wird, eine Einheitlichkeit des Helden in der Ilias streng durchzuführen. Schack, obgleich ein schwerer Kompositionsfehler in diesem Verfahren liegt, hat diese Einheitlichkeit gewahrt dadurch, dass er sich selbst zum Helden der einzelnen Vorgänge seines Gedichtes gemacht hat, und dass diesem Helden ein Ziel gesteckt ist, für dessen Erreichung das Interesse des Lesers gewonnen wird. Ein der Kultur überdrüssiger Mensch flüchtet in das Morgenland. Ein Zerwürfnis ist gegeben. Wird er sich mit dieser Kultur aussöhnen? So hat auch Julius Mosen in seiner Weltlegende „Ahasver" (1838)*) „die im irdischen Dasein ringende Menschennatur" den Anteil für seinen zur Unsterblichkeit verurteilten Helden zu wahren verstanden, indem er die Aussöhnung zwischen Ahasver und Christus als endliches Ziel bereits zu Beginn des Gedichtes hinstellt, dem er dann die That am Schlusse folgen lässt. („Der

*) S. Heller lässt seinen „Ahasver" (1866) gleichfalls die Weltgeschichte durchwandern.

Menschheit Seele bin ich, Ahasver" singt auch Hart; und ebenso hat der Greis Hadschi Ali in Schacks „Weltalter" etwas vom Charakter des ewigen Juden.)

Kurz, überall ist ein festes Ziel von vornherein im Auge behalten, der Weg angedeutet; und die Erreichung jenes, die Verfolgung dieses ist es, wofür unsere Teilnahme rege erhalten bleibt.

Das sind die Fragen, mit denen man an Heinrich Harts Gedicht herantritt, und für die der erste Gesang noch keine Antwort enthält. Aber gleichviel, ob Heinrich Hart jene Klippe umgehen wird oder an ihr scheitern sollte, wenn, so gilt es dem Dichter, der sich das Lied der Menschheit zu singen zur Aufgabe gesetzt hat, zuzurufen: In magnis voluisse sat est!

Was den ersten Gesang und die schwungvollen Einleitungsverse angeht, so ist an ihnen zu rühmen, was Heinrich Harts Dichtung überhaupt auszeichnet: Adel der Sprache und Ideenreichtum, Gewandtheit in der Behandlung des Verses und lichtvolle Darstellung. Lichtvolle Darstellung! Fast will es mir scheinen, als sei in das Dunkel der Anfänge der Menschheitsgeschichte viel zu viel Licht zeitgenössischer Bildung gedrungen. Es fällt mir nicht ein, den Dichter zu tadeln, weil er seine von der Kultur noch nicht beleckten Helden nicht kindisch lallen lässt, wie das die Verkünder des Naturalismus verlangen. Wohl aber glaube ich, dass er sie viel zu licht empfinden und zu klar denken lässt. Das Gedicht schildert das Erwachen der Liebe zweier Urbewohner der Insel Ceylon aus dem Stamme der Baddas und Koras. Diese sind bezwungen, und der Führer der Baddas erkürt sich ein Weib aus dem besiegten Volke. Da man es ihm allein nicht lassen will — wir leben noch im Zeitalter der Weibergemeinschaft — flieht er mit ihr tief in den Wald, wo er, seiner Waffen beraubt, hilflos und verlassen die Mittel zum Leben der Natur abtrotzen muss. Der Dichter will darthun, wie

der auf sich selbst gestellte Mensch im Kampfe mit der wilden Natur auf die ursprünglichsten Erfindungen verfallen muss, und wie in diesem Kampfe seine Selbstsucht überwunden, seine Natur geadelt, seine Liebesfähigkeit erweckt wird. Tul (so heisst der Held) lernt Waffen anfertigen, erfindet die Kunst, das Feuer anzuzünden, erbaut sich ein Floss und eine Hütte auf der Palminsel, zähmt Haustiere; ja selbst das Erwachen religiöser Gefühle, sowie das Erwachen der Mutterliebe und weiblichen Schamhaftigkeit wird uns in diesem ersten Menschenpaare geschildert. Aber wie? Dies alles soll sich an e i n e m Menschenpaare entwickeln? Selbst dann, wenn angenommen wird, dass allerhand Erinnerungen in ihnen lebendig sind? Wird der Dichter da nicht zu den seltsamsten Gewaltakten greifen müssen?

Denn da Heinrich Hart einmal den Weg eingeschlagen hat, ab ovo zu beginnen, da er uns nicht Phasen aus der Menschheitsgeschichte darstellen will, sondern das Lied der Menschheit selber singt, da ja nach seiner ausgesprochenen Erklärung die Menschheit selbst sein Held ist, so wollen wir diesen Helden sich entwickeln sehen, wenn auch in einzelnen Wesen sich entwickeln sehen! Der Dichter gestattet uns nur selten Blicke in das Gemütsleben seiner Helden, und die Entwicklung bleibt äusserlich.

Wohl können wir noch die Entstehung der Liebe in Nahilas Brust begreifen, ob sie gleich Tul noch eben selbst entfliehen wollte. Allein dieser hat sie aus den Klauen eines Unholds befreit, und die Dankbarkeit ist eine Seelenthätigkeit, die den niedersten Völkern zu eigen und gerade erst recht in hervorragendem Masse zu eigen ist. Aber ist die Art, wie sie den wilden Schmerz des waffenberaubten Helden zu besänftigen weiss, schon viel zu zart, eine viel zu hohe Seelenentwicklung voraussetzend, so ist das Erwachen der Schamhaftigkeit völlig unpsychologisch, einfach durch ein

äusserliches „da“ eingeführt. Tul ging aus, um Wild zu fangen, Nahila blieb allein zurück und erschaute zum ersten Male ihr eignes Bild in den Wellen des Bachs. Die ganze Insel ist erfüllt von heissen Düften:

> „Weich rann die Luft wie eines Mundes Hauch,
> Da warf schambebend sie sich hin, im Strauch,
> Im Blätterdunklen bergend ihr Gesicht“.

Später ist es fast ganz das Werk des Zufalls, dass Nahila das Feuer zu entzünden lernt. Und war es auch die Liebe, die später Tul hinaustrieb, um Nahrung für sein Kind zu suchen, so musste ihm doch gerade eine Zicke in den Weg laufen, mit deren Milch er sein verschmachtendes Kind laben konnte. Kurz, es ist nicht sowohl der Kampf mit der Natur, der die Kraft des Urmenschen stählt und ihn erfinderisch macht, es ist nicht die Stetigkeit der Entwicklung, die gewisse Beweggründe des Seelenlebens mit Notwendigkeit hervorspringen lässt, sondern eine plötzliche, unvorhergesehene und daher nichts erklärende Erleuchtung in der Brust des Helden, die ihn über die einzelnen Entwicklungsstufen des Seelenlebens hinweghebt.

Und vollends das Wichtigste, weil es das Höchste! Die Liebe ist noch keine Überwindung der Selbstsucht, vielleicht sogar ihre höchste Befriedigung. Der Tod ist sein einziger Überwinder! Und ihn wählt Nahila, um ihr Kind zu retten. Aber wie? Auch ein Tier verteidigt sein Junges mit Gefahr des Lebens! Allein darauf kommt es hier nicht an, darf es nicht ankommen, weil dieser Tod an sich eher eine Rück- als Fortentwicklung der Menschheit bedeutete! Sie stirbt nicht kämpfend für ihn! Nachts erwacht sie, neben ihr schlummert ihr Kind, an das sich eine Giftschlange geschmiegt hat. Sie weiss — woher? — dass, wenn sie sich rührt, ihr Sohn verloren ist; rasch wirft sie sich also auf ihn, damit sie der Stich treffe! Soviel Klugheit, soviel Ruhe, soviel Bewusstsein bei einem Weibe der Urzeit! Aber heisst das

die Selbstsucht überwinden durch die Macht der Liebe, oder heisst das nicht vielmehr: sie bereits überwunden haben! So mag ein Weib handeln, das schon tausendmal den Kampf auf Leben und Tod im Geiste für sein Kind gekämpft hat und das der Augenblick seelisch gerüstet findet; ein Weib der Urzeit, das zum ersten Male, nicht bloss in der That, sondern auch in Gedanken, in dieser Lage sich findet, besitzt diese Klarheit, diese Seelenruhe, diesen Hochsinn nicht. Und wenn sie ihn auch besitzen mag, hier in der Dichtung soll sie ihn nicht besitzen! Nichts darf bereits geschehen sein, was wir erst geschehend sehen müssen. Denn nicht auf die That kommt es an, sondern auf die seelische Nötigung, das momentum saliens in der psychologischen Entwicklung!

Hat die zu lichtvolle Vortragsweise und die Vorwegnahme gewisser seelischer Errungenschaften seitens des Dichters die überzeugende Lebenswahrheit der Handlung beeinträchtigt, so verdankt ihr hinwiederum auch die Dichtung Schönheiten mannigfacher Art. Es durchweht uns beim Lesen derselben etwas von dem heiligen Schauer, der den Kulturmenschen befällt, wenn er in einen Urwald tritt, oder vielmehr, wenn ihn mitten im Urwalde die Erinnerung an das Licht ergreift. Und sind es auch nicht die Empfindungen zweier Urmenschen, die der Dichter bei ihrem Eintritt in den Wald schildert, so verdienen sie doch wegen des fortreissenden Schwunges hervorgehoben zu werden. Hier möge der Anfang dieser Schilderung stehen und zugleich als Beispiel dienen für die Sprach- und Versgewandtheit des Dichters:

„Tul hob den Kopf und lugte nach dem Wald,
D'rauf mit Nahila trat er aus dem Spalt,
Tief atmend tranken beide sie die Luft,
Die feuchte, die voll Morgentau und Duft.
Der Wind flog säuselnd rings von Baum zu Baum
Und küsste Blatt und Blüten aus dem Traum,
Und wie aus tausend Opferschalen wallte
Erdrauch empor, auf fernen Gipfeln ballte

Zu braunen Wolken fliehend sich die Nacht
Und barg sich jäh in düstrer Klüfte Schacht.
Voll Sehnsucht streckten ihre Arme hin
Wald und Gebirg zur Lichtgebärerin,
Da ward es Tag, aus goldnen Himmelsbronnen
Quoll Glut an Glut, zu blauem Glanz zerronnen
Flog wie ein Schimmer das Gewölk, in Flammen
Floss Erd' und Himmel, Land und Meer znsammen,
Der Palmen Kronen strahlten leuchtend grün,
Aus allen Blüten blitzte flimmernd Sprühn,
In allen Poren strömte heisses Blut,
Erwachend schauerte der Tiere Brut,
Und von Geknurr, Gezirp, Geflöt, Gesang
Erscholl die Luft . . . ."

Und die Idee der Dichtung? Es ist natürlich nur die eine, die ein auf dem Boden der modernen Weltanschauung stehender Dichter haben kann, und die auch Schack seinem Gedichte zu Grunde gelegt hat.

Der Mensch

„Er schreitet mählich sonnenwärts,
Und immer reiner wird der Quell,
Des Göttlichen in ihm".

Der Sieg des Göttlichen, der Sieg des Lichts ist auch das Leitmotiv im Liede der Menschheit von Hart. Aber weshalb hat auch er nicht gleich dem Perser den Kampf des Lichts mit der Finsternis dargestellt? Wollte er kein Nachahmer erscheinen oder meinte er, dieser Kampf liesse sich nicht wahrheits- und zeitgemäss darstellen? O doch wohl! Und ich will ihm auch sagen, wer in diesem Falle die Finsternis vertreten hätte: die blöde Masse, das gesammte Philistertum, das noch stets die Menschheit um ihre herrlichsten Früchte gebracht hat. Ob freilich das moderne Epos weniger tragisch enden würde als das Schahname? Allein Hart will gleich Schack dem Schlusse seiner Dichtung eine tröstlichere Wendung geben! Denn der Dichter soll nach ihm mehr als bloss Dichter, er soll zugleich ein Lehrer seines Volkes sein, dessen geistige Güter er zu wahren und zu mehren hat:

„Ein Seher ist euch not, ein Sonnenaar,
Der Botschaft bringt, dass eure Sehnsucht wahr“.

Diese hohe Gesinnung erhebt Heinrich Hart schon hoch über weitaus die meisten, die gegenwärtig mit ihm um die Palme ringen. In einer Zeit, in der Kliquenwirtschaft und Pfuschertum Siege feiern in der deutschen Litteratur, wie nie zuvor, in solcher Zeit ist es schon erhebend, einen Dichter zu finden, der seinen Beruf auffasst im höchsten, in wirklich idealem Sinne, wie ihn Schiller aufgefasst hat:

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie!“

Und deshalb wird Heinrich Hart, wenn die folgenden Gesänge sich auf der Höhe des ersten halten, auch die Teilnahme des Publikums nicht fehlen, an der „sich die Kraft des Dichters belebt, wie am Öle das Feuer“!

2. Tolstoi's Selbstbeichte.

(1890.)

Vor mir liegen zwei Bilder vom Grafen Tolstoi. Ich weiss nicht, ob sie, was man „gut getroffen“ nennt, sind, noch auch, welchem Jahre sie entstammen. Aber ich halte sie wenigstens nicht für schlecht. Auf dem einen ist der Dichter etwa 30 und auf dem andern 60 Jahre. Und beide sehen sie jedenfalls nicht aus, wie die Bilder von Heiligen! Welch' ein Mensch! Diese aufgeworfenen, wulstigen Lippen, dieses breite knochige Gesicht, diese starken gierigen Nasenflügel und diese kräftig vortretende Stirn . . . Das alles deutet vielmehr auf eine gewaltthätige, wollüstige, leidenschaftliche und herrschsüchtige Natur, als auf einen Asketen, als auf einen Priester Rousseau'scher Kultur-Ideale, als auf einen Verherrlicher des höheren Jungferntums!

Hätte nicht Tolstoi in vielen kleinen Schriften, von denen „Mein Glaube“ die bekannteste ist, seine

Ansichten deutlich genug ausgesprochen, man wäre geneigt, sein neuestes Werk, „Die Kreutzersonate“ als ein Wunder von Realismus, feiner psychologischer Beobachtungen zu preisen, als ein Werk, hinter das der Dichter in reinster Tendenzlosigkeit zurückgetreten ist, das uns nichts von ihm selbst sagt, das in nichts für ihn verpflichtend wäre. Hier hätten einmal die Anti-Tendenzler recht. Und weshalb sollte man ihnen diesen einen Triumph nicht gönnen, sie haben ja so selten Recht!

Auf einer Eisenbahn erzählt dem Dichter der Held seines Romans seine Geschichte. Vergessen wir nicht, dass ein Mörder es ist, der hier spricht, und noch dazu ein Mörder, der freigesprochen wurde! Und dieser Mörder — Posdnyschew ist sein Name — klagt sich nun selber an; er ist das von schwerer Schuld beladene Wesen, sein Opfer hingegen erscheint ihm plötzlich im hellsten Lichte kindlicher Unschuld. Was sie auch gethan hat, auf ihn fällt doch alles zurück. Es ist richtig, sie war kokett, sie war sinnlich, sie war leichtfertig und sogar treulos; und gleichwohl, war er's nicht, der sie zu alle dem gebracht, er der „gefallene Mann“, der Unreine, der als ein Schuldiger in die Ehe trat? Der Mann ist es, welcher das Weib, dies reinere, dies höhere Geschöpf, in den Sumpf seiner sinnlichen Begierden hinabzieht! Das Weib hat einen natürlichen Abscheu vor sinnlichen Genüssen, die Scham des Menschen nach einem sexuellen Genusse, das alles deutet darauf hin, dass hier etwas Verwerfliches geschieht. Das Weib will bloss Kinder, und deshalb gibt sie sich dem Manne hin, der Mann aber will Genuss. Und was thut der Mann? Er geht in die Parlamente, schreibt, schwatzt, er will ja nur Geld verdienen; das Weib aber: es liegt den höchsten Pflichten ob! Was ist alle Männerarbeit gegen die eine Frauenthat, dass sie die Kinder nährt!

O, nicht damals habe ich meine Frau getödtet, als ich sie erstach! Ich habe sie getödtet, als ich das

erste Weib berührte, als ich die reinen Beziehungen zwischen Mann und Weib, zwischen Bruder und Schwester besudelte, als ich es verlernt hatte, das Weib mit andern Augen als mit denen eines gierigen Wüstlings anzusehen!

So wirft sich dieser wollüstige, gewaltthätige Mensch jetzt auf sich selber, und mit gierigen Blicken schwelgt er in seiner eigenen gemarterten Seele; raubtierartig stürzt sich sein böser Dämon auf sich selbst und zerfleischt sich selbst! Was bleibt übrig? Nichts als der gefallene Mann! Ehe, Liebe, Kunst, Kultur, das alles gibt es ja gar nicht, oder sollte es wenigstens nicht geben! Welch' ein Recht hatte ich, Anspruch zu erheben auf den Leib meines Weibes? Welche Macht hatte ich, ihn zu fesseln?

Alles wird diesem ausschweifenden Geiste jetzt nur noch zur Waffe gegen sich selbst. Die Musik! Man muss lesen, in welchen Schaudern diese sensitive wildleidenschaftliche Natur in den wollüstigen Entzückungen der Musik zu leben versteht! Wie er zu geniessen weiss! Und wie er aus jedem Genusse noch die Selbstanklage herauszulesen vermag! Wie er jetzt noch in der Erinnerung der genossenen Genüsse und vollbrachten Thaten schwelgt, und wie er sich selbst vor sich erniedrigt, und mit wie grausamer Ironie er die kleinsten, kleinlichsten Regungen seiner Seele in den Vordergrund treten lässt, nur um noch den letzten Genuss der Selbstvergewaltigung zu haben!

Nein, das ist kein Asket, der hier vor uns steht! Das ist einer jener Vollrussen, mit überschäumender Leidenschaftlichkeit, starken Instinkten, brutal und selbstbewusst; aber jener Russen, die zugleich von der westeuropäischen Kultur erfüllt sind, und daher in einen Streit gerathen mit sich selber, übersinnlich und überempfindlich zugleich, und die sich gegenseitig in sich selbst aufreiben. Diese Naturen finden wir unter den

russischen Dichtern (Tolstoi selbst ist solch' einer), derartigen Kämpfen begegnen wir bei den alten Deutschen, als sie mit der römisch-christlichen Kultur in Berührung kamen! Auch der Fall Posdnyschew ist nur wieder eine Probe auf's Exempel der Nietzsche'schen Lehre. Die durch die Moral zurückgedrängten Instinkte wenden sich gegen sich selbst.

Der Fall Posdnyschews ist aber zugleich auch der Fall Tolstois. Hätte dieser in reiner Objektivität und als Realist gedichtet, dann hätte er uns vor allen Dingen die Zeit der Umwandlung geschildert, hierher wäre der Hauptaccent der Darstellung gefallen. Aber gerade hier setzt Posdnyschew-Tolstoi mit einem kühnen Sprunge hinweg. Er der alles aufdeckte, dies musste er im Dunkeln lassen, eine Lüge musste er sich reservieren. Der gewaltthätige Mensch wurde plötzlich der sittliche Mensch. Aber auch diese Sittlichkeit ist ja eine gewaltthätige. Posdnyschew blieb was er war: der wollüstige Gewaltthätige.

Wie es Menschen gibt, deren Gewissen eine Lüge nicht ertragen kann, die aber ruhig werden, sobald sie eine zweite hinzugefügt haben, die ein Unrecht nur durch ein zweites ungeschehen machen können; so auch Posdnyschew. Er hat getötet sein eigen Weib. Dies war nicht zu ertragen für seine stolze Seele. Deshalb fügte er noch einen zweiten Mord hinzu, er nahm Blutrache für den ersten: er tötete die Sinnlichkeit, er tötete seinen Stolz; so richtete er sich selbst. Aber weshalb zwang man ihn zu dieser Selbstrache? Sollten jene Richter, die ihn freigesprochen haben, vielleicht seine Mitschuldigen sein? Und er verallgemeinert seinen Fall: Sie alle, alle sind sie schuldig, die Männer! Hier züngelt die Flamme seines alten Stolzes wieder auf. Wie, wenn er als Ankläger gegen die Männer, gegen die moderne Kultur aufträte, wenn gerade er dazu

berufen wäre! . . . Man sieht, das Schiff seiner Leidenschaft hat bloss den Kurs geändert. —

Ich kann nicht auf alle Schönheiten dieses wunderbaren Werkes eingehen, ich kann hier nicht alle seine Tiefen ausmessen. Diese Feinheit der Selbstbeobachtung und Selbstanalyse, diese einfache und doch hinreissende Darstellungsweise, das hat in der heutigen Litteratur wenig oder nichts zur Seite.

Aber man muss diesen Tolstoi zu lesen, diesen Posdnyschew zu hören verstehen, wenn man den richtigen Genuss an diesem Phänomen, das sich hier uns selbst darstellt, haben will. Bedenk' ich, in wie naivem verwundertem Tone die meisten Besprechungen der „Kreuzersonate“ gehalten waren, wie wenig man verstanden hat zu deuten, was in der Seele dieses Posdnyschew eigentlich vorgegangen ist, dann muss ich allerdings sagen: die Kunst zu lesen und zu hören ist doch bei uns noch recht mangelhaft entwickelt!

Gesetzt, die Askese hätte überhaupt einen Sinn, dann sollte sie wenigstens nicht von Wollüstlingen gepredigt werden! Aber wer wird sie denn predigen, wenn nicht der erschöpfte oder der empörte, der enttäuschte oder der verekelte und vor allen Dingen der durch eine furchtbare That oder ein gewaltsames Ereignis zur Besinnung gebrachte Wollüstling! Und wessen Predigt wird allein einen Erfolg haben? Wessen anders als die eines Gewaltmenschen!

Und Nietzsche behält wieder einmal Recht: Der Priester bleibt der letzte Gewaltmensch in einem psychisch gebrochenen Volke.

3. Klein Eyolf.

(1894.)

Mit jedem neuen Drama von Ibsen ist es wie mit einem grossen Ereignis, dem man mit Spannung, mit Erregung entgegensieht, nicht allein um seiner selbst willen, sondern

auch um derer willen, auf die man eine Wirkung erwartet. Aber man hört nur wieder ein paar Dutzend abgeschmackter Phrasen, von denen keine auch nur die geringste Beziehung auf die Sache selbst hat.

Seit Ibsens Name mit jenem Glorienscheine des Ruhmes umgeben ist, dass man nicht mehr einfach mit ein paar kräftigen Schimpfreden auskommt, hat sich eine andere Methode eingebürgert; man erklärt jedesmal, sein neues Drama sei so unheimlich tiefsinnig, so geheimnisvoll und dunkel, kurz so ganz und immermehr Mysterium, dass ein einfacher, reeller und gesunder Verstand sich gar nicht darauf einlassen dürfe, das zu verstehen. Denn dieser einfache, reelle und gesunde Verstand versteht nur zwei Dinge: Äussere Handlung und Tendenz. Da aber Ibsen in der That immer mehr auf diese Vehikel seelischer Erlebnisse verzichtet, seine Handlung immer dürftiger wird, seine banalen Gesellschaftstendenzen aber schon lange hinter ihm liegen, und da ferner die seelischen Vorgänge immer zu ihrem Verständnis erfordern, dass man mehr als roher Sinnenmensch, mehr als Fachmann und Politiker ist — so wird denn dies Lied vom dunkelsten aller dunklen Dramatiker immer trübseliger.

Und doch habe ich so oft gefunden, dass diese jüngsten Dramen, zu deren Verständnis man schon alle Philosopheme und Geheimlehren studiert haben muss, wie behauptet wird, gerade auf keineswegs gebildete, aber innerlich erregte und erregbare Gemüter einen gewaltigen Eindruck gemacht haben, und ich sah im Auge des Zuhörers oder Lesers und in einzelnen, vielleicht konfus ausgedrückten Bemerkungen ein so inniges und treffendes Verstehen, ein so sicheres Auffassen der tiefsten Geschehnisse, dass ich eben nicht mehr glaube, was ich eigentlich auch nie so recht geglaubt habe, dass gerade die ganze Weisheit eines Kaffee-Hauses nötig

wäre, dergleichen zu verstehen. Und sie soll ja nicht einmal ausreichen, und sie reicht auch nicht aus.

Und nun kommt ein anderes bei Ibsen dazu. Sonst begeht ein Dichter gewöhnlich nur einmal in seiner Jugend das Verbrechen, etwas Neues zu schaffen, etwas Unbegreifliches, dann bleibt er sich treu. Hinterher, da weiss man doch, woran man ist. Das schmückt die Franzosen; da ist ein Roman wie der andere, nur dass bald die eine, bald die andere Eigenschaft in helleres Licht gesetzt wird. Aber bei Ibsen, dem nimmer Ruhenden, in dem es noch rumort trotz einem Jungen, gibt es jedesmal neue Rätsel. Jedes Drama hat seine eigene Ausdrucksweise, seine besondere Technik, eine andere Physiognomie. Der Fortschritt besteht nun darin, dass seine Tragik, die immer die alte und dieselbe ist, sich stets neu und immer unmittelbarer hervordrängt, dass er sich immer mehr einspinnt in sein Haus, dass er immer taubere Ohren hat für das, was jenseits dieser seiner Welt vorgeht, für das, was überhaupt vorgeht; und dass bei ihm jede tragische Situation neue tragische Situationen gebiert, bald eine daraus folgende, bald eine antithetische, bald eine neue aus beiden Antithesen heraus. Er wendet jeden Gedanken, jede Situation, jede Beziehung so oft, dass immer neue Tragödien entstehen, doch immer klingen eine Reihe alter Motive nach oder wieder an, oder auch mit ungeschwächter Kraft. Dies ist das interessanteste Spiel, das zu lösen und zu erklären einmal die vornehmste Aufgabe der Ibsen-Interpreten sein wird.

So ist auch „Klein Eyolf"*) keine so ungeheuerliche Überraschung, wie viele Leute sich einreden. Man kennt diesen wunderlichen Knaben schon ein wenig, wenn man Ibsens älteste Historie kennt. Es ist die

*) Schauspiel in 3 Aufzügen. Erschienen im Dezember 1894. Die deutsche Uebersetzung gleichzeitig mit dem Original bei S. Fischer, Berlin.

Tragödie, die aus der Verschuldung gegen die Jugend folgt. Dieser Klein Eyolf ist wie ein nagender Gewissensbiss im Herzen der Eltern, dieser Krüppel steht wie ein ewiger Vorwurf vor dem Auge derer, die ihn in eigener Lebenssucht und überschäumender Sinnenfreude haben zu Schaden kommen lassen. Dieser sanfte, stille Junge mit dem bösen Blick ist gleichsam eine Inkarnation der Schopenhauer'schen Lebensverschuldung durch die Bejahung des Willens zum Leben. Es ist überhaupt kaum je ein Philosoph durch einen Dichter so ergänzt und illustriert worden wie Schopenhauer durch Ibsen, die zusammen gehören und sich gegenseitig erklären wie Kant und Schiller oder wie Darwin und Zola, so dass wie Schiller der Dichter des Kantianismus und Zola der Romancier des Darwinismus, ja mehr als diese, Ibsen der Dichter der Schopenhauerschen Philosophie geworden ist, und dass den einen verstehen auch den andern begreifen heisst.

Dies ist die Vorgeschichte des Schauspiels, aus der seine Tragik resultiert. Der Gutsbesitzer und Schriftsteller Alfred Allmers hat seine Gattin Rita geheiratet, wiewohl das Gefühl, das er im ersten Augenblicke ihr gegenüber empfand, Schrecken war; aber er hat sie trotzdem geheiratet, weil sie „so verzehrend schön“ war und weil sie ihm die „goldenen Berge“ brachte; doch dies nicht aus niederer Habsucht, sondern weil er auf Asta bedacht sein musste, seine Halbschwester und Jugendfreundin, mit der er durch ein geheimes Band verknüpft war, das er sich als Liebe nicht einzugestehen wagte, weil er dafür den so friedlichen und geheiligten Namen der Geschwisterliebe hatte. Die Zeit ihres Zusammenlebens war „wie ein einziger, hochheiliger Feiertag, denn ihre Seelen stimmten miteinander“. Aber die Rita war wie aus einer andern Welt. Es ist eine Ehe, wie sie Ibsen schon oft dargestellt hat, am ähnlichsten im „Rosmersholm“. Allmers

ist der Geistes- und Gewissensmensch, der ein Buch über die Verantwortlichkeit schreibt, ein Mensch mit einsiedlerischen Neigungen, der auf die Berge geht, wenn ihn innere Konflikte oder Schicksale verwirren, der aber dennoch so wenig geschaffen ist, allein zu stehen, dass er ein Grausen vor dem Gedanken empfindet, allein durch's Leben zu wandern; er ist ohne die Brutalität zugreifender Kraft, wie er ohne die starke Genussfähigkeit des Sinnenmenschen ist. Das Werk lässt er fallen, denn ihm fehlt das Bewusstsein seiner Unersetzlichkeit, das ihm verbieten würde, zu denken: nachher kommt Einer, der's besser machen wird. Doch zu feige und zu gewissenhaft, sich bei dieser Erkenntnis zu beruhigen, schafft er sich eine neue, höhere Pflicht, will er jetzt vielmehr sein Werk in's Leben selber umsetzen. Und diese Pflicht heisst Eyolf, das Glück des Kindes schaffen, des armen verkrüppelten Kindes, aus dem er einen Naturmenschen machen will, denn eben dies wäre seines Glückes Seligkeit. Zu einem also beschaffenen Manne passt Rita, das verzehrend schöne Weib mit der ungebändigten Sinnlichkeit, wie Rebekka zu Rosmer, wie Hjoerdis zu Gunther, wie die Wildheit des Naturkindes zu dem abgeklärten, aber auch gedämpften Geistesmenschen passt. Die Folge ist, dass sie sich „beide nur schlecht und garstig“ und schuldig machen. Am Ende fühlt Rita wohl eine Umwandlung in sich vorgehen, eine „Art von Geburt“, „eine Auferstehung, einen Übergang zu einem höheren Menschen“, aber es ist „ein so qualvolles Gefühl“, dasselbe Gefühl, das Rebekka auf Rosmersholm also formuliert hat: „die Lebensanschauung der Rosmers adelt, aber sie tötet das Glück“.

Und nun kommt das Unbegreifliche, das Mysterium, ob dem alle die Köpfe schütteln, weil's doch gar sehr natürlich ist und mit so viel Feinheit dargestellt, umschrieben und erklärt wird. Rita liebt den Allmers so

ohne Grenzen, dass sie alles hasst, was zwischen ihr und ihm steht oder sich zwischen sie stellen will: sie hasst sein Werk, sie hat ein böses Gefühl gegen seine Schwester, und sie hasst ihr eigenes Kind, sie ist eifersüchtig auf Klein Eyolf, der doch sein Kind ist, sie wünscht, sie hätte ihn nie geboren, sie wünscht, er läge begraben. Aber dies Kind ist das Böse, was zwischen ihnen steht, es ist das lebendige Zeichen der Heterogenität dieser zwei Naturen, der Unnatur dieser Vereinigung, es ist das Kind der Eifersucht geworden, das nagende Gewissen in der Ehe, denn eigentlich ist er gar nicht ihr Kind, sondern Astas Kind, seelisch genommen. Eyolf war der Kosenamen Astas, Klein Eyolf sollte dem Manne sein, was ihm einst Gross Eyolf, seine Schwester, war, der Gegenstand seiner väterlichen Sorge und Sorgfalt, seiner ganzen männlichen Liebe, seiner heiligsten und tiefsten Verpflichtung. Und das hat er Rita einmal in einer Liebesstunde erzählt, dass Eyolf den Liebesnamen seiner Schwester führe und sie in ihm fortsetzte; sie weiss ganz genau, worum die Phantasie der andern nur spielt, wie das Kätzchen um die Milch, die es nur zuweilen verstohlen schleckt, weil man es davon jagen würde, wenn es sich an der Schüssel häuslich niederlassen wollte. Was wäre wohl geworden, wenn wir zufällig nicht Geschwister gewesen wären! fragen sich die Geschwister zuweilen; aber Rita mit ihrem ungebrochenen Weibes- und Liebesinstinkt erfasst sofort den wahren Zusammenhang, und deshalb hasst sie ihr Kind. Der umgekehrte Fall, eine solche Eifersucht des Mannes gegen das Kind des Weibes, ist eine sehr gewöhnliche Erscheinung; so manche Frau kommt nur deshalb in den Verdacht des Ehebruchs, weil der Mann ahnt und fühlt, dass sich in dem Kinde ein fremdes Leben fortsetzt, eine andere Seele fortgebildet wird; schliesslich ist ja das ein Ehebruch, der noch mehr demütigt wie die Eifersucht, die er erzeugt, noch mehr nagt,

mehr peinigt und erniedrigt. Wird das Verhältnis einmal umgestaltet, wie hier, dann tritt der Konflikt reiner und in seiner geistigen Gestalt in die Erscheinung. Selten aber sind die inneren Beziehungen zwischen zwei Menschen so lebendig greifbar, wenn auch zuweilen mit schwierigen, unverständlichen Namen belegt, herausgetreten, wie in diesem Schauspiel der seelische Konflikt Allmers und Ritas, dieses eheliche Gewissensdrama, das, ganz individuell genommen, für die modernen Menschen bedeutet, was die „Gespenster", sozial genommen.

Klein Eyolf also ist das Kind eines heimtückischen, geistigen Ehebruchs, und an ihm rächt sich die Schuld der Eltern, auf die sie wieder erschreckend, quälend, umwandelnd und schliesslich versöhnend zurückfällt. In den Armen der sinnverzehrenden Rita vergass Allmers seine Vaterpflicht, eine kleine äussere Pflicht, aber in einem jener Momente, in denen die kleinsten Ereignisse weittragende Bedeutung haben, weil sich in ihnen vor- und rückwärts die Verkettung der Verhältnisse erklärt; er verriet ihr in eben jener Stunde, jener „wunderschönen Stunde", den Kosenamen Astas und damit das Geheimnis seiner Seele. Es war zugleich die Stunde der „Vergeltung", in welcher der kleine Eyolf, den Vater und Mutter im Sinnentaumel vergassen, vom Tische fiel und zum Krüppel wurde. Und aus dieser Schuld erwuchs die zweite: Eyolfs Tod; er wäre nicht ertrunken, wäre er nicht gelähmt gewesen, er hätte sich dann leicht durch Schwimmen erretten können.

Um dieses Kind, um die Schuld, wie um ihre Liebe ringen ihre beiden Seelen im ganzen Drama:

„Jetzt ist in Erfüllung gegangen — was du wünschest, Rita — und du bist Schuld daran, dass es so wurde", wirft ihr Allmers in der Stunde der Abrechnung vor.

„Du darfst das nicht auf mich schieben! . . Du hattest versprochen, auf das Kind zu achten".

„Allerdings, da aber kamst du, du, du — und locktest mich zu dir hinein“.

„Ach gestehe doch lieber, dass du das Kind und alles mit einander vergassest“.

„Ja, gewiss . . . Ich vergass das Kind in deinen Armen“.

„Alfred! Alfred! — das ist abscheulich von dir!“

„Zur selben Stunde verurteilst du Klein Eyolf zum Tode“.

„Du auch! Du auch, wenn sich's so verhält!“

„Meinetwegen . . . Alle beide haben wir uns versündigt . . . Und deshalb war Eyolfs Tod schliesslich doch eine Vergeltung“.

„Jawohl. Ein Urteilsspruch über dich und mich“.

Das ist im Kern das Drama, ein seltenes, wunderliches, aber tiefes und wahres Drama, ein Drama, das gar nicht mehr in den Ereignissen und Worten, sondern hinter ihnen liegt; es ist das Drama aller Ibsen-Tragödien, die Tragik der Vater- und Mutterschaft, die bald als Tragik der Unfruchtbarkeit, z. B. in den „Kronprätendenten“ und der „Wildente“ und „Rosmersholm“, bald als Tragik der leichtsinnig vergeudeten, vernachlässigten, verdorbenen Kindschaft auftritt, wie hier so in der „Burgfrau von Oestrid“, allgemein in den „Gespenstern“, und endlich mit Bezug auf die geistige Kindschaft in „Hedda Gabler“. Aber was bisher Ibsen nie gelang, weil er innerlich noch nicht frei dazu war, hier zum ersten Male wird das Opfer des Kindes zugleich eine Sühne für die Tragik der Eltern, eine Befreiung, Umwandlung und Veredlung. Zum rührendsten, was Ibsen geschrieben, gehört die nutzlose Aufopferung der kleinen Hedwig in der „Wildente“; zum erhebendsten aber was die moderne Dramatik besitzt, gehört das Opfer des kleinen Eyolf, den die Rattenmamsell, die wunderlichste aller Ibsen'schen Symbolfiguren, dieser weibliche Seelen-Rattenfänger, aus dem Hause lockt, wie sie die Ratten lockt, dass sie ersaufen müssen, eben weil sie nicht wollen, — sie, die mit ihrem Goldmops nicht nur alles lockt, was da leiblich „nagt und frisst — und kribbelt und krabbelt“. Ach, „da unten haben

sie es so gut, und so still und so dunkel, wie sie's nur wünschen können — die herzigen Kleinen".

Tief unten liegt nun auch Klein Eyolf, das Nagende dieses Hauses, auf dem Rücken mit grossen, offenen Augen, mit dem bösen Blick des Vorwurfs, dem bösen Blick des Kinderauges, den Rita so sehr fürchtet, und an den Rita glaubt, weil in ihrer Kindschaft eben ihre Lebenstragik liegt.

Noch einmal trifft das zwiefache Verhängnis in diesem Hause zusammen — eben darin ist Ibsen als Dramatiker in neuer Zeit einzig, dass er die vielfachen seelischen Beziehungen wie in einem Knotenpunkt zusammenziehen und wieder lösen kann, wenn er sich hierin auch in den älteren Dramen als grösserer Meister gezeigt hat —. Allmers will sich von Rita trennen, er glaubt im Zusammenleben mit seiner Schwester sich wieder reinigen zu können. Denn die „Bruder- und Schwesterliebe", das ist das einzige Verhältnis, das nicht dem Gesetze der Umwandlung unterworfen ist, wie das sinnliche zwischen zwei Ehegatten. Denn dies ist ein irdisches, natürliches Verhältnis, das Gesetz der Umwandlung aber ist das der Natur, in das der verstockte Idealismus der Ibsen'schen Adelmenschen (Brand, Rosmer, Allmers) sich nicht finden kann, und gegen das es in Ibsen auch hier wieder im Munde des Wegebauers Borgheim, dem Freier Astas, reagiert. In der Geschwisterliebe aber, meint Allmers, lebt man im umwandelbaren Reiche des Geistes, der feinsten seelischen Beziehungen, die dem Gesetze nicht mehr unterliegen. Aber im Grunde ist es gar kein Geschwisterverhältnis, auch äusserlich nicht, denn Asta, die von einer andern Mutter stammt, ist auch nicht das Kind ihres gemeinsamen, gesetzmässigen Vaters, wie sie in diesem Augenblicke ihrem Bruder beichtet, folglich ein Weib für ihn wie jedes andere Weib auch, und somit ihr Verhältnis

dem Gesetze der Umwandlung unterworfen. Als ihr Allmers dennoch folgen will, reicht sie schnell entschlossen dem Wegbauer ihre Hand, und so wird sie, die das Glück des Hauses so lange gestört hat, jetzt sein Friedensengel. Diese liebenswürdige, sanfte, stille, sorgende Person strömt Versöhnung und Frieden aus, über ihr liegt ein Schein schweigenden Verstehens und Verzeihens, und als sie scheidet, ist es, als wäre die Liebe geschieden und hätte die Weihe, d. h. eine höhere, friedliche und reinigende Liebe zurückgelassen.

Tief unten im Meere schläft jetzt die Ratte Gewissensbiss, und nun hat sich das Gesetz der Umwandlung im höheren Sinne vollzogen. Es ist zum ersten Mal, dass bei Ibsen im friedlichen und verständlichen Geiste ein Drama ausklingt. Nun hat Rita, worüber Ellida in der „Frau vom Meere“ noch so dunkel redet, eine Lebensaufgabe, und die ist, „sich einzuschmeicheln bei den grossen, offenen Augen“, oder, simpler ausgedrückt, diese: Eyolf hätte trotz seines Leidens gerettet werden können, wenn sich die Jungen am Strande seiner angenommen hätten, die alle schwimmen können. Aber sie thaten's nicht, und sie hatten keinen Grund für ihn etwas zu wagen. Denn Allmers hat sich stets gleichgültig, ja feindlich gegen sie gezeigt. Ritas Pflicht gegen Eyolf soll fortan ihre Rache an den Strandbewohnern sein, aber ihre Rache wird sein, sich die wildesten und die am meisten verwahrlosten Bengel heraufzuholen und an Klein Eyolfs Statt zu erziehen, zu ernähren, zu lehren. Das wird ein schwerer Arbeitstag für sie werden, aber diese Lebensaufgabe ist es, in der sie sich beide in höherer Liebe wieder vereinigen werden, und zum Zeichen, dass die Trauer von ihnen genommen ist, die Trauer um Eyolf, der sie versöhnt und umgewandelt, d. h. veredelt hat, flattert die Fahne, die auf Halbmast stand, wieder in die Höhe. An den stillen

Sonntagen, die der neuen Lebensarbeit folgen werden, werden auch die Geister zu Besuch kommen, die sie verloren haben.

„Unser kleiner Eyolf. Und dein grosser auch.

Am Ende bekommen wir noch dann und wann — auf dem Lebenswege gleichsam einen flüchtigen Schimmer von ihnen zu sehen.

Wohin sollen wir sehen.

Nach oben.

Ja, ja — nach oben.

Nach oben — zu den Gipfeln hinauf. Zu den Sternen und zu der grossen Stille.

Rita (reicht ihm die Hand): Ich danke dir!"

Damit schliesst das Drama, das seelisch meist verknotete, aber beinahe unmittelbarste Drama, das Ibsen geschaffen hat. Selten ist wohl so das Tiefste, das, was am schwersten in's Bewusstsein tritt, herausgeholt und Einem fast in grobsinnlichen Bildern vor die Augen gelegt worden. Man glaubt beinahe, den alten Ibsen selbst am Meeresboden der Seele, mit den offenen, quälenden, bösen Kinderaugen liegen zu sehen, von unten auf die Welt anschauend, begreifend, anklagend und die Lilie des Friedens hinaufsendend. —

Ibsens Tiefe muss man nie in dem suchen, was sich bei ihm als Idee inkrustiert. Nicht, dass wir diese Ideen entbehren könnten oder wollten, nicht dass sie nicht meist ziemlich tief und wunderschön wären, aber es ist doch immer ein Stück im Heisshunger verschluckter Philosophie, die sich nicht mehr organisch dem Ganzen einverleiben, sich nicht mehr mit den seelischen Stimmungen in eins verschmelzen kann und in ein ziemlich plumpes Verhältnis zu den Erlebnissen, inneren wie äusseren, gerät, sie ist nicht der Kern der Frucht, sondern ein aufgeklebter Zettel mit einem lateinischen Namen. Bald blüht die Idee auf, wie eine Sonnenblume am Wege, bald rollt sie wie ein Stein über den Steg, fast immer ist sie hinderlich und immer fällt sie zu schwer auf die

zartesten Nerven der Dichtung. So hier das Gesetz der Umwandlung, das Bergholm, der praktische, vernünftige Wegebauer, ein dummes Gesetz nennt, das auch keineswegs sehr klar ist, anfangs ganz unerwartet und plump in den Dialog hineinplatzt, dann sich immer ganz im allgemeinen hält und erst zum Schlusse eine feinere Nuance und seinen wahren Sinn bekommt.

Was aber die Charakteristik, die Stimmung, den Dialog und die Wirkung anlangt, gehört „Klein Eyolf" zum allerwunderbarsten, was Ibsen, und mithin die Dramatik dieses Jahrhunderts, geschaffen hat. Mit der zweiten Szene des zweiten Aktes, in der gleichsam die geheimsten Gewebe der Seelen plötzlich vor uns liegen, ist ein Stück Poesie und Drama gegeben, dem ich weniges zu vergleichen wüsste; etwas wie ein modernes Mysterium. Und es ist wirklich, was die Verinnerlichung der Technik anbetrifft, noch ein Fortschritt über „Hedda Gabler" und den „Baumeister Solness" hinaus. Und, wie dieser, enthält „Klein Eyolf" auch ein Stück Seelenbeichte des Dichters selber, nicht nur im allgemeinen (das thut jede Poesie), sondern gerade seiner gegenwärtigen Stimmung: So hier zunächst die tiefe mystische Friedenssehnsucht, die das Drama ausströmen lässt; es liegt eine friedliche, versöhnliche Stimmung über dem ganzen Schauspiele, das mit dem Blick nach oben „zu den Gipfeln hinauf, zu den Sternen und zu der grossen Stille" schliesst.

Aber daneben liegen noch zwei spezielle Bekentnisse des alten Ibsen in diesem Schauspiele. Der Dichter nimmt mit diesem Allmers Abschied von seiner Jugendliebe, dem starren, anspruchsvollen, den Menschen über die Wolken hebenden und dann dem tiefen, traurigen Sturze überlassenden Idealismus. Auch dieser ist dem Gesetze der Umwandlung unterlegen, seit der Pfarrer Brand, der durch einen sinnreichen Zufall schon im Namen an den Vater unserer modernen idealistischen Philosophie anklingt, ihn in ungebrochener Kraft und mit

unbeugsamer Lebensenergie zum Gesetze erhoben hatte. Als aber Ibsen erkannte, dass es gerade die schwächsten, feigsten und falschesten, oft auch die dümmsten und plumpesten Menschen sind, die sich auf den Idealismus berufen, ihn fordern oder verteidigen, konnte er sich am grimmen Spotte nicht genug thun, bis er in den „Gespenstern" den idealen gutmütigen Trottel in seiner Vollständigkeit hatte, und bis er schliesslich in der „Wildente" das bittere Wort fand: „Reden Sie doch nicht immer von Idealen. Wir haben ja das gute norwegische Wort Lüge".

Dann aber trat die Umwandlung ein; und seitdem beschäftigt Ibsen die Tragik des Idealisten, dem vor seinem eigenen Idealismus schwindelt, dessen geistige und materielle Kräfte nicht hinreichen, den Kampf um die idealen Lebensgüter durchzukämpfen, dem die robuste Natur fehlt, den eben sein Idealismus mürbe gemacht hat. Und jetzt höhnt und spottet Ibsen nicht mehr; aber im Untergrunde seiner Gefühle schluchzt es, eine Nebenstimme im Konzert der Stimmungen dieses Dramas, ein gefallener Engel klagt: Denn eigentlich sind wir doch Erdenmenschen! So erdgeboren sind wir doch alle! Es ist kein Hauptmotiv mehr, nur zweimal ohne Accent klingt es heraus, aber im Verborgenen hört die Stimme nicht auf, und es ist, als ob sie hinter den Kulissen das Leitmotiv bildete. Man hört es immer durchklingen, dieses Klagelied, von dem erdgebundenen Menschen, dem modernen Prometheus, der die Leuchte der Wahrheit dem Himmel rauben und Adelsmenschen bilden wollte, und der sich plötzlich durch die Gemeinheit und Roheit des Lebens mit den Ketten seiner eigenen Schwäche angeschmiedet sah an dem Felsen der Trivialität. Es ist das Leitmotiv der letzten fünf Dramen Ibsens. Solness lässt er noch schwindeln auf der Höhe seines selbstgebauten Turmes und von ihm hinabstürzen; Allmers aber stösst nur ganz leise den Seufzer aus:

„so erdgeboren sind wir alle beide, Rita“, aber es ist der letzte Seufzer, der auf einem fürchterlichen und blutigen Schlachtfelde verhallt.

Dies ist das eine Bekenntnis. Das zweite aber ist, wie im „Baumeister Solness“, die Angst vor den jungen Leuten, das Grauen vor der Jugend, deren Hereinstürmen Solness so sehr fürchtet, und deren Gedenken Allmers in der Arbeit lähmt: „Aber glaub' mir — nachher kommt Einer, der es besser machen wird“. Der alte Ibsen fürchtet die Jugend, weil er sie liebt, wie er die Liebe fürchtet, er verabscheut sie, weil er ihr vertraut. Er weiss, sie werden gefährliche Söhne werden, weil er selbst ein gefährlicher Sohn gewesen ist, anspruchsvoll, wie Prätendenten, die ihre Grossväter rächen werden.

Das ist eine eigene Geschichte, über die gelegentlich des Solness viel gefabelt wurde, es ist die Tragödie des Greisenalters, eines Alters das an seiner Jugend krankt, und in dem das Problem der Kindschaft ernst geworden ist. —

4. Monsieur Chauvin als Philosoph.

(1890.)

Motto: Er liebt mich.

Im Anfange des Jahres 1890 erschien in Leipzig eine zunächst unbeachtet gebliebene Schrift unter dem merkwürdigen Titel: „Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen. (Verlag von C. L. Hirschfeld)“, die dann in Anbetracht des Umstandes, dass es sich hier um ein zwanzig Bogen starkes, kunstphilosophisches, jedenfalls keineswegs pikant geschriebenes Buch handelt, einen ganz ungewöhnlichen Erfolg zu verzeichnen und bereits nach wenigen Monaten die zwanzigste Auflage erlebt hat. — Mir selbst liegt die zwölfte Auflage zur Besprechung vor. Aber nicht in der grossen Auflage allein besteht sein Erfolg. Es ist ungemein oft, lang und glänzend

besprochen worden; selbst in Blättern, in die sich selten eine ernste Buchbesprechung verirrt, fand man diese Schrift spaltenlang behandelt. Ich fand sogar vor etlichen Buchläden den Anschlag: „Das bedeutendste Buch unseres Jahrhunderts“. — Aber es hat auch bereits eine Menge von Parodieen hervorgerufen; und nicht weniger als drei Gegenschriften sind bisher angezeigt.

Ich weiss nicht, ob diese Thatsache auch bereits für andere Menschenkinder genügt, dem Buche skeptisch gegenüber zu stehen. Aber voreingenommen hat sie mich jedenfalls nicht, denn ich kannte das Buch bereits, noch ehe jene Thatsache vorhanden war*).

Wir haben es hier mit einem thörichten und einem gefährlichen Buche zu thun: gefährlich, weil sich die Thorheiten darin mit den allgemeinen Zeitthorheiten berühren.

Selten habe ich etwas so Verworrenes gelesen wie dieses Buch. Es ist streng — und das ist vielleicht das einzig Konsequente in ihm — nach dem angeführten Motto geschrieben:

„Er liebt mich,
Von Herzen,
Mit Schmerzen,
Über alle Maassen,
Ein klein wenig,
Ganz und gar nicht“.

Er? Wer? Das werden wir gleich sehen. Aber wen? Nun: Rembrandt, Niederdeutschtum, Individualismus, Hell-Dunkel, Volk und Bürgertum. Das sind die zu liebenden Dinge. An dieser Liebe wird nun

*) Über das Buch ist wohl heute die öffentliche Meinung gründlich umgestimmt. Es ist nicht mehr Mode, aber es ist charakteristisch, für die Zeit seines Erscheinens, das Buch, wie sein Schicksal. Darum habe ich auch meine Kritik, die ihm zuerst ernstlich zu Leibe ging, hier aufgenommen und meine, sie könnte Manchem als ein historisches Dokument dienen.

die ganze Welt gemessen. Machen wir also die Probe. Spinoza? Wir schlagen auf, Seite 48. Hier wird Spinoza nachgerühmt, dass er wie Rembrandt die Vornehmheit geliebt, dass er viel auf schöne Kleider gehalten habe u. s. w. „Es ist kein Zweifel, dass Rembrandt und Spinoza parallele Wege gehen“. Also: er liebt mich. Weiter! Richard Wagner? Seite 259: „In Wagner hat das deutsche Volk bereits einen Anlauf zu jener cäsarischen Erscheinung genommen; er war eine stark betonte und sich stark betonende Persönlichkeit“. Er liebt mich! „ . . . aber ihm fehlte jener Zug des Schlichten, Unscheinbaren, Bescheidenen, der einen Shakespeare so liebenswürdig und zugleich so gross machte“. Also ach: mit Schmerzen. Oder gar Lessing? Dessen Liebe zu Rembrandt ist gar nur ein ganz klein wenig. Man lese die famosen Abschnitte über Lessing im dritten Teile des Buches.

Man sollte nun meinen, ein Mann — vorausgesetzt, dass er überhaupt ein Mann ist, der dieses Buch geschrieben hat; vieles klingt wahrhaftig, als ob es ein altes Weib geschrieben hätte*), — man sollte nun meinen, ein Autor, der gewisse Dinge, wie den Individualismus, das Niederdeutschtum u. s. w. zum Kriterium der ganzen modernen Welt macht, sollte sich wenigstens so weit über diese Dinge klar sein, dass er uns sagen könnte, was er darunter versteht. Was ist eine Individualität? Ist das so selbstverständlich? Ist das gar so einfach? Und wer ist es? Lessing weniger als Spinoza? Rembrandt mehr als Leonardo? Ja, in aller Heiligen Namen, warum denn? Das weiss ich, der Verfasser dieser Schrift ist keine Individualität. Oder besteht diese in der schlichten und bescheidenen Zurückgezogenheit, in der er sein anmassendes Büchlein herausgegeben hat? Weshalb tadelt er an Wagner den

*) Als Verfasser ist später ein gewisser Herr Langbehn in Dresden bezeichnet worden.

Mangel an Bescheidenheit, nachdem er eben in ihm den Anlauf zur cäsarischen Erscheinung erwähnt hat? War Cäsar denn ein so schlicht bescheidener Herr?

Worin besteht der Gegensatz einer individuellen Schreibart? In den Verallgemeinerungen, in dem Gebrauche von Phrasen, in der Anwendung absoluter, gegensätzlicher Begriffe. Ferner in der vorlauten Manier über alles zu reden, auch über Dinge, die Einen nichts angehen und die man nicht versteht, in der rüpelhaften Unbescheidenheit, sich oder seinem Stamme oder seinen Lieblingen alle Tugenden, nämlich die „echten", vorweg zu nehmen, um sich das Vergnügen zu gönnen, hinterher die Anderen auszuhöhnen. Ganz abgesehen davon, dass das kindisch ist! Und nach dieser Richtung hin ist unser Rembrandt-Philosoph nichts weniger als eine Individualität. Jeder Gedanke ein Plebejer! Plebejisch ist, was er gegen die Wissenschaft sagt. Doch davon will ich absehen. Es ist ein so ganz unwissenschaftliches Buch, dass es nicht lohnt, sich hierbei aufzuhalten. Ich habe noch zu zeigen, dass es auch ein ganz unkünstlerisches Buch ist, will aber zunächst von dem widerwärtigen Chauvinismus desselben sprechen. Es ist das Wichtigste, denn hierauf gründet sich wahrscheinlich sein Erfolg. Seite 306 steht zu lesen: „Echtes und Unechtes, Adel und Pöbel, Wahrheit und Lüge stehen sich unversöhnlich gegenüber. (Es wird Leute geben, die das trivial finden; ich nenne es einfach Unsinn. Es ist doch täppisch, heute noch so naiv Gegensätze zu gebrauchen. Es gibt gar nichts Echtes und Unechtes, gar keine Wahrheit und Lüge, es gibt überhaupt keine absoluten Gegensätze. Das ist vorsintflutliche Art zu philosophieren!) Noch heute handelt es sich um ganz dieselbe Scheidung wie einstmals (aha!): in Paris regiert stets, auch wenn es anders scheint, der Pöbel; in Deutschland sollte stets (wie vorsichtig!), auch wenn es anders scheint, der Adel regieren . . . .

Deutsch sein heisst Mensch sein . . . denn es heisst, individuell sein; es heisst, ernst sein; es heisst, fromm sein; es heisst, Gott und dem Göttlichen dienen. Es heisst leben". Mit anderen Worten, es heisst alles sein.

Wenn der Erfolg dieses Buches ein Thermometer ist für den Chauvinismus der jetzigen Deutschen, dann wäre es an der Zeit, gegen dieses nationale Fieber kühlende und lindernde Mittel zu ersinnen.

Unser Rembrandt-Philosoph ist nun ganz benebelt von niederdeutschem Chauvinismus. Er erzählt uns, dass der Nebel die normale Witterung in Deutschland sei; er nennt ihn allerdings mit Vorliebe „Mystik". Verhasst ist ihm alles, was hell, klar und sonnenhaft ist, die Wissenschaft im allgemeinen und Lessing im besonderen. Einen Geist wie Voltaire wagt dieser unklare Kopf mit einer etwas angejahrten und klatschsüchtigen Marquise aus dem ancien régime zu vergleichen! Was sich sonst noch an allgemeinen Anschuldigungen und Verdächtigungen moderner Geister und Kulturfaktoren in dem Buche findet, spottet jeder Beschreibung. Es lohnte nicht, das mit einem Worte zu erwähnen, wenn nicht der Erfolg des Buches in der That gerade in diesen Dingen eine grosse Gefahr erkennen liesse.

Aber, ist es nicht ein glänzend geschriebenes Buch? Geistreich ohne Maassen, blendend im Stil hinreissend im Vortrag, wie ihm doch stets nachgerühmt wird? Nein! Nichts von alledem! Es ist einfach schlecht geschrieben. Was scheinbar geistreich und blendend ist, die Vergleiche, das ist doch meist so oberflächlich und dumm, dass es beinahe für ein Publikum geschrieben zu sein scheint, das in Bedlam wohnt.

Ich will nicht so sehr auf das Unlogische eingehen; erstens weil dies jetzt hinlänglich von anderer Seite dargethan ist*), zweitens weil ich darin noch nicht

*) Ich habe zunächst die Schrift von Nautilus im Auge: „Billige Weisheit. Antiditon gegen Rembrandt als Erzieher".

einmal die Hauptsünde erkenne. Ein Schriftsteller kann sich oft widersprechen und gleichwohl geistreich und gross sein, wie schon der eine Schopenhauer allein beweist. Aber ich rede von dem rein Litterarischen. Das Buch ist durch und durch unkünstlerisch. Ohne jede Gliederung, eintönig zum Einschläfern. Ich will einmal so eine Stilblüte unseres Philosophasters anführen:

Seite 191. „Wenn die deutsche Bildung sich vom Faust zum Hamlet wendet (?), so kann man mit einem solchen Wechsel der volksmässigen Bestrebungen wohl zufrieden sein ... Es ist wieder ein Zug zum Mystizismus, der sich hier geltend macht; das dunkle Sammetkleid, in welchem der Prinz gewöhnlich auf der Bühne erscheint, steht ihm gut; denn seine Seele ist eben so dunkel (also deshalb!). Mit einem Dukaten kann man Ross und Reiter vergolden; mit einer Dosis Mystik kann man das Leben einer Nation vergolden (der Vergleich hinkt, denn die Mystik ist ja das Dunkle, Schwarze. Man achte aber einmal auf den Gedankenzusammenhang!); in Hamlet ist sie enthalten. Sammt und Gold ist zwar eine kostbare Tracht; aber für den Deutschen nicht zu sehr; es ist eine Tracht, wie sie Rembrandt in seinen Gemälden darzustellen liebt; und sie spiegelt sich wieder in der Charakterfarbe seiner Gemälde selbst: goldiges

---

(Leipzig, Verlag des Litterarischen Jahresberichtes). Es ist ein schneidiges Büchlein Die Voraussetzungen, von denen es ausgeht, kann ich nicht immer zu den meinen machen; aber auch, wo ich ihm nicht beipflichten kann, muss ich ihm doch recht geben gegen das Rembrandt-Buch. —

Eine Parodie desselben ist in Leipzig bei Carl Reissner erschienen: „Höllenbreughel als Erzieher. Auch von einem Deutschen“. Dies Buch ist in allem dem Originale nachgebildet, ist aber nicht witzig genug, dass es schliesslich nicht noch schneller ermüdete als das Original selbst. Die seinerzeit im „Deutschland“ und in der „Gegenwart“ erschienenen Parodieen „Nante Strump als Erzieher“ und „Eugen Richter als Erzieher“ waren jedenfalls amüsanter, schon weil sie kürzer und auch greifbarer in ihren travestierenden Vergleichen waren. —

Licht, das aus sammtner Schwärze hervorbricht, verleiht ihnen ihren bezonderen Reiz und Zauber. (Kann man komischer vergleichen?) Trotz aller Derbheit verrät sich hier wieder einmal die tief innerliche Feinheit einer wirklich volkstümlichen Darstellung. Die dunklen satten Töne der Rembrandt'schen Malerei gleichen dem Sammt; die kalten gebrochenen Töne der Franz Hals'schen Malerei der Seide; diese Kunst (welche? offenbar die Franz Hals'sche) geht in Sammt und Seide! (Nein, lieber Leser, es ist nicht in Bedlam, wo solche Worte gesprochen werden!) . . . Der Dänenprinz, welcher nie Schauspieler war, hält lange Reden über die Pflichten eines solchen (so? der historische Hamlet? dass ich nicht wüsste! Derjenige Shakespeares? Wohl! Aber ist es nicht dieser selbst, der aus jenes Munde die Rede über den Schauspielerstand hält? Und der war nun doch leider Schauspieler!); Svedenborg war nie verheiratet und schrieb ein dickes Buch über die eheliche Liebe (muss man verheiratet sein, d. h. kirchlich eingesegnet und standesamtlich getraut, um etwas über dieselbe zu wissen? Ach, und unsere Männer klagen, dass sie in der Ehe das bislang Gewusste vergessen. Rousseau, ein dritter Geistesverwandter jener Beiden schrieb über Kindererziehung und sandte seine eigenen Kinder in's Findelhaus; Rembrandt endlich verfiel in seinem bürgerlichen Leben dem — Bankerott. Das Träumen und Philosophieren hat seine Schattenseiten (man glaubt's nicht!); wer das zweite Gesicht hat, dem fehlt mitunter das erste".

So weit! Wer in diesem Abschnitte auch nur von zwei aufeinander folgenden Sätzen den Zusammenhang zeigen kann, der verdient einen königlichen Lohn. Aber den Unsinn, den jeder einzelne Satz enthält, kann man ziemlich leicht erkennen. Ist das noch geredet? Heisst das nicht faseln in's Blaue hinein?

Ach, und es ist nicht die schlimmste Stelle, die ich ausgewählt habe. Das Äusserlichste, Gleichgültigste dient

unserem Autor zu den tiefsinnigsten Vergleichen. Er redet vom Monde, beim Monde denkt er an Gold, wenn er vom Golde spricht, kommt er natürlich auf's Geld zu reden; das gibt ihm Anlass von äusseren und inneren Gütern zu sprechen; nichts natürlicher als jetzt auf die echten und unechten Dinge der Welt einzugehen; Deutsches und Gallisches ist das Nächste, was ihm einfällt; hier ergibt sich's von selbst von Bismarck und Moltke zu reden, diesen beiden „erhöhten und vertieften Bauern"; er spricht jetzt von Adel und Volk. Rembrandt war eine adlige Natur. Rembrandt war Niederdeutscher. Auch Shakespeare und Spinoza waren Niederdeutsche. Das Niederdeutsche hat sich am besten erhalten im Holländertum. Holland war dem Grossen Kurfürsten ganz besonders an's Herz gewachsen. „Amsterdam" hiess die letzte Parole, die er unmittelbar vor seinem Tode ausgab. Kurz, auf diese Art weiss der Verfasser vom Hundertsten auf's Tausendste zu kommen. Das ist seine Art zu denken. Ein Beispiel:

Seite 309. Die Rede ist davon, dass nicht „Renaissance", sondern „Wiedergeburt" angestrebt werden soll (welch' tiefer Unterschied!). „Es ist keine Zeile darin, die nicht erlebt worden wäre" hat Goethe von seinen eigenen Gedichten gesagt; es wird um die deutsche Kunst erst dann gut stehen, wenn man von ihr ein Gleiches sagen darf. Das nennt man Wiedergeburt. (Ist das mal eine Definition!) . . . Aus alten Hufeisen schmiedet man die besten Toledoklingen und aus alten Volksanschauungen die besten Geisteswaffen. Das Schmieden ist ein spezifisch deutsches Handwerk; Siegfried war ein Schmied, ehe er ein Held wurde; und der ist der beste Held, welcher seine Waffen schmiedet. Auch der ‚heimliche Kaiser', wenn er kommen sollte, wird etwas von dieser Eigenschaft an sich haben müssen". (Jetzt ist das Schmieden schon eine Eigenschaft!) —

Eine andere Stelle:

Seite 200. „Die holländische Bezeichnung für Theater — Schauburg — fasst jene beiden Geistesthätigkeiten (nämlich: Krieg und Kunst!) in zwei Silben und ein Wort zusammen; das Globetheater, in welchem Shakespeare spielte, war in Form einer Festungsbastion erbaut; . . . es stellt, freilich unbewussterweise, eine ganze augenfällige Verkörperung des ‚Ein' feste Burg ist unser Gott' dar. (Hier wird der Vergleich schon wieder unsinnig: denn „Burg" bedeutet hier Schutz, Schirm, es hat gerade die entgegengesetzte Bedeutung, in der es angewandt ist: es ist Zuflucht vor den Fährnissen der Welt.) Eben derselbe Eindruck kehrt zwar nicht in Wirklichkeit, aber doch im Bilde bei Goethe wieder: er spricht gelegentlich davon, in welcher unzulänglichen Burg der Mensch wohnt . . . Die ‚feste Burg' hat Luther poetisch, Goethe prosaisch und Shakespeare sogar sinnlich (? !) formuliert; Wolfram von Eschenbach hat sie schon in seiner ‚Burg des Gral' geschildert (der Autor merkt hier also noch nicht einmal die falsche Verwendung des Wortes!); Wagner hat in seinem letzten Kunstwerke diesen Gedanken wieder aufgenommen (bitte zu bemerken, dass von gar keinem Gedanken die Rede war; das Schildern der Gralsburg ist doch kein Gedanke. Früher wurde von Geistesrichtungen gesprochen): Beweis genug, dass hier der eigentliche Kern des deutschen Wesens ruht". Wo ruht? Was ist Beweis? Die Form des Shakespeare'schen Theaters, der Mythus des „Parsival", ein gelegentlicher Ausspruch Goethes? Der Deutsche streitet und singt? Aber wer hat das bestritten? Thun das am Ende nicht andere Völker auch? Ist Byron nicht ein ebenso streitbarer Sänger? War nicht auch Camoens ein Held? Und Dante? Und selbst die schlimmen Franzosen? z. B. ein Rouget de Lisle und vor allem die Troubadours? Oder kennt unser Autor nur deutsches

Heldentum? Und wie nun, wenn Eschenbachs spezifisch deutsche That sich aus französischen Quellen herschriebe? Wie also sieht es mit dem Beweise, wie mit den Argumenten aus? Nachher werden die Deutschen aufgeführt, die zugleich gesungen und gestritten haben (z. B. ein Luther, ein Körner), als Ausflüsse des spezifisch deutschen Wesens. Die Apoll und Athene gehören „gewissermassen den Deutschen".

Hübsch ist auch folgender Satz: „Ja, wenn man die bildende Kunst, mit Lessing, als Malerei und die Malerei, im Wesentlichen, als Schattierung (!!) und Rembrandt, nach seiner Begabung, als den ersten aller Schattierer auffasst: so erscheint er geradezu als das bestätigende Gegenbild des südlichen Lichtgottes Apollo, als ein nordischer Nebel- und Schattengenius; als eine echt und recht hyperboreische Erscheinung. Denn ewige Nacht herrscht bei den Hyperboreern". (Das zur Erklärung des nordischen Kunst-Mystizismus!) Ja, wenn! —

Ich müsste zu viel citieren, um die komische Art des Autors, zu vergleichen, Gedanken miteinander zu verbinden, ins rechte Licht zu setzen. Wie ihm das Verschiedenartigste herhalten muss, um die winzigste Thatsache zu beweisen (ich erinnere an Hamlets Sammtjaquet!), und wie er dann seine Lieblinge für die entgegengesetzten Dinge in Anspruch nimmt (so ist ihm z. B. Rembrandt auf der einen Seite der Aristokrat, später Ausdruck des Bürgerstandes, dem er nahe steht, wie kein anderer Künstler, dann wieder ein vertiefter Bauer u. s. w., je nach Belieben): -- Das alles ist so kindisch, dass man oft den Eindruck gewinnt, der Verfasser wisse gar nicht, wovon er rede, es käme ihm eben bloss auf die schönen Worte an. Mitten in der Lektüre ist mir der Verdacht aufgestiegen: ob der Verfasser wohl je ein Bild Rembrandts aus eigener Anschauung kennen gelernt hat? Das ist alles so allgemein, so wenig verpflichtend, meist so widerspruchsvoll,

dass man ganze Strecken hindurch für „Rembrandt: Dürer, für Shakespeare: Dante, für Mozart: Beethoven und für Beethoven: Mozart setzen könnte. Und solch' Gewäsch will man uns für neue Philosophie aufreden? Das soll guter Stil sein? Auf dies Buch sollte man seine Hoffnungen setzen können? Und der Autor sollte das Recht haben, über Männer wie Mommsen, Lessing und Voltaire als auf Männer „zweiter Jüte", wie der Berliner sagt, herabzusehen!

Nun zum Schlusse. Nicht der Erfolg ist es allein, der mich in der Kritik dieses Buches so ausführlich werden liess. Es ist noch etwas Anderes. Wir haben hier einen Versuch, gegen die moderne Wissenschaft und Kultur Protest zu erheben, der sich wesentlich von denen Anderer, z. B. Nietzsches, abhebt. Es geschieht hier von einem Standpunkte aus, auf dem sich der gebildete deutsche Philister befindet. Es entspricht ihm; es ist Ausdruck der Empfindungen der bürgerlichen Kreise, welche dem Ansturm des Naturalismus, des Sozialismus und der Naturwissenschaften ratlos gegenüberstanden und die sich nun kindisch über diesen Gegenschlag freuen. Aber es ist ein lahmer Schlag; vollständig in's Blaue hineingethan. Der Autor kennt gar nichts vom modernen Leben. Es ist ein unfruchtbares Lamentieren über der Zeiten Lauf. Rembrandt und Svedenborg werden nichts an ihm ändern. Was nützen alle Totenbeschwörungen? Wenn nicht einmal Shakespeare dem Ansturme Halt gebieten konnte, der doch lebendiger noch ist als Rembrandt, was will da das Lallen solcher kleinmütigen Apologeten, die sich im Besitze des Echten, Wahren dünken! Mögen sie's glauben! Es sei ihr Trost. Sie brauchen solchen Trost und solchen Glauben: denn ihnen fehlt das Wissen und das Denken. Wie sollten sie auch mit einem Voltaire und Zola fertig werden? Sie nennen sie einfach die „Teufel der Deutschen", und sie sind

mit ihnen fertig. Und sie triumphieren auch zugleich; denn es gehört zur Mode, auf jene in der Art herzuziehen. Es ist unmodern, Geist zu haben und freigesinnt zu sein. Unser Rembrandt-Philosoph hat keinen Geist, und er will nichts wissen von moderner Freiheit. Das ist: er ist ein vollkommener Deutscher, vorausgesetzt, dass er kein Weib ist!

5. Zur Geschichte der grotesken Satire.

(1894.)

Die Ästhetik begnügt sich im Allgemeinen mit der Scheidung des Komischen in zwei Unterabteilungen: Witz und Humor. Besonders in Deutschland ist über die beiden Arten der Komik viel tiefsinnige Philosophie und Psychologie gegeben. Sogar ethnologische Untersuchungen hat man an diese beiden Hauptunterarten des Komischen angeknüpft und schliesslich gemeint, der Witz sei die Komik der romanisch-semitischen Völker, während der Humor eine den Germanen geschenkte Himmelsgabe sei.

Diese ganze Unterscheidung kann aber nicht genügen. Einmal sind die einzelnen Gattungen der Kunst und vornehmlich der Komik weit weniger Eigentümlichkeiten bestimmter Völker, als bestimmter Zeiten, und zweitens gibt es noch eine dritte Gattung von Komik, die von dem Witz ebenso verschieden ist wie von dem Humor und doch von beiden etwas in sich hat. Das ist die Groteske mit ihren Unterarten, die man eigentlich nicht hätte übersehen sollen, denn sie ist die Riesin unter den Künsten. Aber man hat sie für die Ästhetik nicht recht verwerten können, weil sie nur ein kurzes Dasein führte.

Die Groteske gehört der Renaissance und dem Reformationszeitalter an und findet sich ebenso bei den Italienern, bei Pulci und Bojardo, wie bei dem Franzosen

Rabelais, dem Deutschen Fischart und, wenn auch schwächer, bei den Spaniern und Engländern. Genau so sehen wir den Witz im Zeitalter der Revolution herrschen, von Voltaire bis Heine, während die spezifische Komik unseres Jahrhunderts der Humor zu sein scheint (Dickens, Jean Paul, Reuter, Gottfried Keller). Die Groteske ist die Komik des Heroenzeitalters, der künstlerische Ausdruck der Kritik einer überwundenen Heroenzeit; sie hat daher ihre Glanzperiode am Ausgange des Mittelalters, wiewohl sich Ansätze der grotesken Satire überall werden finden lassen, wo ein heroisches Mittelalter zu Ende gegangen ist, zum Beispiel in den epischen Satiren der Griechen. Des Witzes bedient sich die Satire gegen Meinungen, Theorieen, Dogmen; er blüht naturgemäss nach einem vorwiegend religiös-philosophischen Zeitalter. Der Humor endlich ist die Komik eines sozialen Zeitalters, in dem das Mitleiden mit dem Opfer die Waffe abgestumpft hat. Man küsst die Wunde, die man selber geschlagen hat, man freut sich der geschilderten Thorheiten, die man doch geisseln will. Es ist nicht zufällig, dass die Engländer, die im sozialen Bewusstsein den übrigen Völkern voraus waren und schon eine bürgerliche Verfassung hatten, als jene noch mit dem Spuk des Mittelalters kämpften, auch schon die humoristische Dichtung pflegten, während in anderen Ländern noch die Groteske blühte. Im Jahrhundert Rabelais' und Fischarts wurde Shakespeare geboren, und Sterne war ein Zeitgenosse Voltaires.

Die Groteske also ist heroisch-satirisch, der Witz dogmatisch-satirisch, der Humor sozial-satirisch. Die Groteske ist ein dämonisches Auflachen, der Witz ein höhnisches Kichern, der Humor das bekannte „Lächeln unter Thränen“.

Ueber den Witz und besonders den Humor gibt es eingehende und eindringende Untersuchungen. Aber die Groteske hat man bisher noch wenig zu erklären versucht.

Flögel und ebenso sein neuer Herausgeber Ebeling haben sich nicht an eine Definition derjenigen Gattung, deren Geschichte sie beschrieben, herangewagt. Flögels mit Recht berühmtes Werk, das um so bewundernswerter ist, als es in einer Zeit entstand, der fast alle Voraussetzungen zum Verständnisse der Groteske fehlten, unterscheidet weder die Untergattungen des Grotesken genügend, noch wird es der satirischen Tendenz der Groteske gerecht. Ebensowenig gibt Theophile Gautier in seinem Buch „Les grotesques“ und Wright in seiner „Geschichte der Karikatur und des Grotesken“ eine ausreichende Erklärung des Grotesk-Komischen. Aber auch die Erklärungsversuche der Aesthetiker Vischer, Hartmann, Koestlin, Eberhard können nicht befriedigen. Sie alle übersehen entweder das Wesentliche an der Sache oder trennen die Groteske nicht scharf genug von den anderen Gattungen der Komik.

Das fundamentale Werk dieser poetischen Gattung hat der Privatdozent der Strassburger Universität Heinrich Schneegans geschaffen: Geschichte der grotesken Satire.*) Er gibt eine grundlegende Erklärung und die Entwicklungsgeschichte der Groteske, Abstraktion und Anschauung. Seine Definition ist, wenn auch nicht erschöpfend, doch klar, scharf und logisch, seine Darstellung von der lebendigen Anschauung getragen, reich sprudelnd und hinreissend, und seine technischen Untersuchungen voller Feinheit und Verständnis für die Entstehung dieser Dichtungsart.

Mit Recht stellt Schneegans Rabelais in den Mittelpunkt seines Werkes, nicht nur weil er der grösste unter allen grotesken Schriftstellern ist, dem nicht einmal unser köstlicher Fischart Stand hält, sondern weil er das vollendete Muster seiner Gattung abgibt, so dass ihn erklären die groteske Satire selber erklären heisst.

*) Mit 28 Abbildungen; (Strassburg im Elsass, Verlag von Karl Trübner).

Der Verfasser geht von den Wirkungen aus, welche die verschiedenen Arten von Komik hervorrufen. Das Lachen, das eine groteske Schilderung erregt, ist weder harmlos wie das über einen naiv-komischen Gegenstand, noch boshaft, wie das Lachen, das dem burlesken Witz entspringt. Wir haben zunächst bei dem Anblick des Grotesken das Gefühl: das sind Unmöglichkeiten. Das Kennzeichen der Groteske ist die ausschweifende Phantasie, die Phantasie selbst erweckt hier das Lachen und den Spott. Während die Karikatur nur den einen Zug übertreibt, den sie verspotten will, (z. B. eine ungewöhnlich lange Nase) tritt die Groteske souveränschöpferisch auf; sie versetzt Berge, sie macht aus einer Nadel einen Kirchturm, in einer Weise, als verstände sich das von selbst. Unser Gefühl: das sind Unmöglichkeiten, wird nicht im Geringsten respektiert, ja die Groteske geberdet sich dabei sogar scheinbar ganz realistisch und ist von pedantischer Genauigkeit in der Angabe ungeheuerlicher Zeit- oder Grössenverhältnisse. In einer Schlacht tötet Gargantua z. B. 100,307 Leute und Werwolfs Keule ist 9700 Centner und $^1/_2$ Pfund schwer. Gargantuas Grösse, Herkunft und Körperlichkeit wird von Rabelais ungeheuerlich geschildert, doch dann wird seine Biographie mit scheinbarer Naivität und Realistik fortgeführt. Er könnte keine Bewegung machen, ohne die Welt aus den Angeln zu heben; aber er lebt ein fröliches Jugend-, Säufer- und Kriegerleben. Wir haben die Ungeheuerlichkeit nicht vergessen und es wird auch dafür gesorgt, dass wir sie nicht vergessen können, sie poltert immer im Hintergrunde unseres Bewusstseins. So entsteht ein gewaltiger Kontrast, den nur ein homerisches Gelächter löst. Die Groteske macht aus einem Zufall oder einem witzigen Einfall gleich eine ganze Welt, alles übertreibt sie in's Ungeheure. Eine Filzlaus, die Gargantua in seinen Hosen gefunden und in's Wasser geworfen hat, schwillt so kolossal an,

dass ihre Augen schliesslich grösser werden als die Abtei Angoulvesnier, und ihre Leber umfangreicher als der Louvre, aus ihren Rippen baut man eine Brücke von der Normandie nach England, ihr Körper ist so gross, dass tausend Menschen arbeiten müssen, um ihn zu zerschneiden, und ihr Appetit ist so gewaltig, dass sie zweimalhunderttausend Türken sammt ihren Schiffen verzehrt, von denen sie freilich hundert entrüstet wieder ausspeit, als sie merkt, dass es keine Christen seien.

Für diese Satire und eine solche Phantasie gibt es keine Schranke mehr. „Der groteske Satiker berauscht sich an seinem eigenen Werke. Allmälich verliert er die Satire aus den Augen. Die Übertreibungen, welche er selber zuerst in vollem Bewusstsein ihrer spasshaften Unnatürlichkeit hat dahinströmen lassen, schwellen immer höher, bis sie ihm über den Kopf wachsen und wie ein wilder Strom alles, was ihnen in den Weg kommt, überfluten und überschwemmen". Ist Rabelais einmal in vollem Zuge, dann verliert er zwar die Satire nicht aus den Augen, aber er türmt „in Himmel stürmender Laune die abenteuerlichsten Geschichten zu einem phantastisch drolligen Gebäude auf- und übereinander". Es steckt etwas Protestantisches in diesem grotesken Stil, es ist die Satire des Protestantismus gegen die katholische Kirche, es ist die revolutionäre, thatenreiche und umwälzende Satire. Es ist der Stil phantastischer Revolutionäre, ein Stil, der wie das Beispiel Zolas zeigt auch einen Umschlag in's Pathetische erfahren kann, den man dann den grotesk-pathetischen oder grotesk-tragischen Stil nennen könnte. Dieselben Übertreibungen in den Einzelheiten, so im „Bauche von Paris", wie im „Totschläger", worin die Herrichtung einer gebratenen Gans so grossartig beschrieben wird und so ungeheure Folgen hat, als handelte es sich um einen Elephanten. Zola mutet den Leser an manchen Stellen wie ein schwermütig gewordener Rabelais an. Das beachten

überhaupt die Litteraturhistoriker und Äthetiker fast gar nicht, und auch Schneegans übersieht es, dass eine Stilgattung sich oft unvermittelt in einer andern Kunstart wiederfindet, wenn die Gattung, der sie eigentümlich, untergegangen ist. Die Kolossalität ist der Stempel der Groteske. Kann sie sich in übersprudelnder Laune nicht mehr frei austummeln, wie bei Rabelais und Fischart, dann erscheint sie in einem fremdartigen Gewande, als naturalistisch beschreibende Poesie, wie bei Flaubert und Zola, oder in symbolisch phantastischen Bildwerken, wie bei Klinger und Ludwig Hoffmann, freilich eingeengt durch die natürlichen Grenzen ihrer speziellen Kunst. Wenn wir einzelne moderne Werke betrachten, haben wir das Gefühl, Riesen bei der Arbeit zu sehen, denen Hände und Beine gebunden sind, irgend einen taubstummen Rabelais oder Fischart.

„Im Zeitalter der Allongeperücke, des Zopfes und des schwarzen Cylinders“, sagt Schneegans, „findet sich Gargantua nicht zurecht. Was soll der ungeschlachte Riese mit einem zimperlichen Galanteriedegen, wenn er die schwere Keule zu schwingen gewohnt ist? Was soll er mit weissen Glaceehandschuhen, die ihn genieren würden, wenn er die Faust ballen wollte? Er ist ein Kind des sechzehnten Jahrhunderts und würde zum Zwerge verkümmern, wenn man ihn in die engen Schranken späterer Jahrhunderte einzwängen wollte. Wir lachen nicht mehr wie im sechzehnten Jahrhundert. Das unmässige Lachen des Riesen würde unser Trommelfell zu sehr erschüttern. Wir sind ein winziges, nervöses, kränkliches Geschlecht im Vergleiche zu jenen gesunden, jovialen, urkräftigeren Gestalten, die nicht pessimistisch und blasiert vor sich hinblickten, sondern mutig und resolut der Zukunft in die Augen schauten. Sie hatten ihre Freude am Leben und konnten lachen; wir verzweifeln nur zu leicht am Dasein und bringen es nur zu einem trüben Lächeln“.

Es gab keine Zeit, die so spielend und harmlos über unüberbrückbare Klüfte hinwegkam als die Renaissance. Die höchste Lebensfreude begegnet sich in ihr mit der grössten Todesverachtung, eine ungeberdige Sinnlichkeit schliesst sich in Klöster ein, eine heidnische Grausamkeit verträgt sich mit grosser Humanität, wie das Beispiel Sigismondos Malatesta und Franz I. zeigt. Die höchsten Geistes- und Leibesthaten vereinigen sich in einem Menschen, wie in Leo Battista Alberti, der nicht nur durch seine wissenschaftlichen und künstlerischen Leistnngen hervorragt, sondern auch das Entzücken aller modernen Zirkus-Direktoren erregen würde. Vor allem zeichnet den Renaissance-Menschen eine vollständige Unbekümmertheit aus, sein Mut ist ebenso gross wie seine Sorglosigkeit. Die Phantasie und der Humor haben keine Schranken. Indem das mittelalterliche Heroenzeitalter noch einmal in der Phantasie der Dichter auflebt und zu unbegrenzter Entfaltung kommt, schlägt es auch zugleich in das Gegenteil um und wird zur Satire und Verhöhnung. Der letzte Ritter wird eine Karikatur auf das Rittertum.

Schneegans gibt die Bedingungen der grotesken Satire mit einer Schärfe und Ausführlichkeit, wie Niemand vor ihm, und verfolgt sie in ihrer Entstehung, die bereits auf das dreizehnte Jahrhundert zurückzuführen ist, also auf die Zeit des beginnenden Kampfes gegen die Kirche. Die direkten Vorläufer Rabelais' in Italien, Pulci und Bojardo, die Makaroniker, sowie die humanistische Satire in Deutschland, Erasmus' „Lob der Thorheit“, die Dunkelmännerbriefe und die politisch-satirischen Flugschriften werden in grossen Strichen charakterisiert, die Nachfolger Rabelais' und Fischarts bis in das achtzehnte Jahrhundert verfolgt. Das Ganze gleicht einem grossen Gebäude, in dessen Mitte die Riesenstatue Rabelais' steht, dem zur Seite sich das Monument Fischarts erhebt. Ihre Charakteristik ist ergötzlich, lehrreich

und unterhaltend. Schneegans' Schilderungen und Untersuchungen sind wie die Beschreibungen und Erklärungen eines Bacchanals. Das Riesengelächter der grotesken Satiriker donnert ihm noch in den Ohren und findet sein Echo in dem Buche, das trotz dem grossen Fleisse, der aufgewandt werden musste, um es zu vollenden, trotz den gründlichsten, technisch-stilistischen Untersuchungen niemals trocken oder langweilig wird. Das Werk gehört zu jenen seltenen glücklichen und gesunden Verbindungen, die zwischen Kunst und Wissenschaft eingegangen werden. Es liest sich wie ein Kunstwerk, ohne je vergessen zu machen, dass es eine schwere und ernsthafte Gelehrtenthat ist. Unzweifelhaft hat auch der Verfasser noch ein Aederchen der grossen Satiriker, sonst hätte er schwerlich mit so viel Liebe und Verständnis die uns heute so fernliegende und halb unverstandene Zeit dargestellt. Er hätte aber mehr als eine litterarische That gethan, wenn es ihm gelänge, mit seinem Werke auch ein wenig mehr Liebe und Verständnis für Rabelais zu säen, an dem sich schon mancher gesund und vernünftig gelacht hat. Rabelais, der in der französischen Litteratur ebenso einzig und gross dasteht, wie Shakespeare in der englischen, aber in Deutschland nicht entfernt so viele Verehrer und Leser besitzt, hat bei uns eine so tüchtige Untersuchung bis jetzt noch nicht gefunden.

---

6. Wer trägt die Schuld?

Zur Geschichte der deutschen Sprachdummheiten.

(1893.)

Es gibt heute Schriftsteller, welche jede Bemerkung über technische und namentlich sprachliche Fragen für Pedanterie halten. Einem Dichter oder Gelehrten, wenn er nur sonst einiges leistet und nicht totalen Blödsinn

zu Tage fördert, sprachliche Schnitzer vorhalten, — ist Nörgelsucht.

Aber im allgemeinen wird heute nicht nur schlecht und liederlich geschrieben, es sind auch schon die meisten unserer Kritiker fast alles Stilgefühls bar. Wer trägt nun die Schuld an unserer Sprachverwilderung? Die Zeitungen und die Juden! antworten die Einen; besonders die Sprachreiniger, die Deutschtümler und Nationalen wiederholen diese selbe Anklage immer wieder.

Und doch haben gerade diese Herrschaften nicht das Recht zu solcher Anklage. Denn schlechter wird heute fast nirgends geschrieben, als im Lager der deutschen Sprachreiniger. Hier scheint man allmählich um alles Stilgefühl gekommen zu sein. Ich gestehe, nicht zum zweiten Male ein ernstes und gewiss auch verdienstliches Buch gelesen zu haben von so ausgetrocknetem, strohernem Stil als Wustmanns berühmte „Sprachdummheiten“*).

Wustmann ärgert sich redlich über falsch angewandte Metaphern, schiefe Gleichnisse u. s. w. Aber er hat leicht sich ärgern, denn ihm kann dergleichen nicht passieren; sein Stil ist ohne Anschaulichkeit, er meidet die Bilder wie die Pest. Nur zweimal, wenn ich mich recht erinnere, wendet er Gleichnisse an; und beide sind sie so schief und unbildlich, dass sie gut

*) Ich möchte als Gegenstück zu Wustmanns plumpem Buche das feinsinnige und vor allem selbst gut geschriebene Werk von Karl Gustav Andresen empfehlen, in dem einmal nicht, wie in den meisten derartigen Schriften, die Pedanterie die Mutter der Sprachkritik ist. Der Titel lautet: „Sprachgebrauch und Sprachrichtigkeit im Deutschen“. 6. Aufl. Heilbronn, Verlag von Paul Henninger, 1890. Diese Anleitung ist nur schlecht gegliedert und unpraktisch geordnet, und sie teilt überdies mit den meisten Werken der Art den pädagogischen Fehler, dass sie das Falsche allzustark accentuiert und es dem Leser dadurch zuweilen geradezu erst angewöhnt.

unter die Beispiele seiner besten Sprachdummheiten einklassifiziert werden können.

Wer trägt die Schuld an unserer Sprachverwilderung, wenn es doch die Zeitungen und Juden nicht gerade allein sind? Die Philologen, denen es an jeder poetischen Anschaulichkeit und Sprachkraft fehlt, sagen die Dichter. Die Jungdeutschen, deren Phantasie in's Irre geht, sagen die Alten; die unberatenen Dichter überhaupt, sagen die Kritiker. Und so macht immer Einer den Andern verantwortlich, genau wie für die sozialen Schäden, an denen ja auch Juden, liberale Institutionen, Junker, Demokraten, Kapitalismus, Börse, Militarismus, Regierung, Gesetzgebung u. s. w. gleichzeitig schuld sein sollen, wie sich die Parteien gegenseitig vorwerfen. Wie ja denn überhaupt unsere künstlerischen und speziell litterarischen Zustände so manche Analogie zu den allgemeinen politischen und sozialen bieten.

Zum Teil ist natürlich an jeder Anklage etwas Wahres. Dass die deutschen Juden, dass die Journalisten dass die Philologen, dass die Jungdeutschen nicht immer den schönsten Jargon sprechen, ist richtig und nur gar zu natürlich; nichtsdestoweniger ist jede Verallgemeinerung selbstredend einseitig, ungerecht oder verkehrt. Es gibt immer noch Zeitungen und Zeitschriften, die auf reinen und guten Stil halten; unter den deutschen Juden hat wenigstens Einer, Heine, das feinste deutsche Stilgefühl besessen, und es ist schlechterdings nicht wahr, dass die jüdischen Journalisten irgendwie schlechter schrieben als die germanischen; im Gegenteil darf man ohne Übertreibung behaupten, dass diejenigen Zeitungen, an denen gar keine Juden mitarbeiten, am schlechtesten geschrieben und redigiert sind. Und was die Jungdeutschen betrifft, so muss, um der Wahrheit die Ehre zu geben, gerade betont werden, dass für einige, wie Arno Holz, der ganze Naturalismus eine rein formale Entwicklung bedeutet; und dass in vielen Kreisen eben

hier auf strengste Reinheit der Sprache gehalten wird. Ein feineres Sprachgefühl findet man nicht leicht irgendwo als z. B. bei Johannes Schlaf, dessen Prosa an Reinheit, Natürlichkeit und Sinnfälligkeit heute kaum von Einem übertroffen wird, am wenigsten aber gewiss von einem der Sprachreiniger.

Verderben auch im allgemeinen die Juden und die Journalisten den Stil, so sind sie's doch wieder, die die Sprache noch am gewandtesten behandeln; und die unter ihnen Sprachgefühl besitzen, sind es gerade, die die Sprache gelenkig und lebendig erhalten. Sind auch die Gelehrten und speziell die Philologen meist recht trocken in ihren Schriften, so erhalten doch gerade sie wieder der Sprache ihre Ruhe und Beharrlichkeit. Und beschmutzt auch die ausschweifende Phantasie der Jungdeutschen zuweilen die Sprache*), so empfängt sie von ihnen doch gerade Bereicherung und Stimmungsreiz, der ihr Modernität und Widerstandsfähigkeit gibt.

* * *

Wollte man einseitig Vorwürfe erheben, so könnte man mit demselben Rechte die Alten und speziell die Idealisten für unsere Sprachverwilderung verantwortlich machen; und zwar mit denselben Gründen, — nicht weil sie Schnitzer gemacht und zuweilen geschlafen haben, sondern weil gerade sie mit ihrem ewigen In-die-Wolken-Greifen der Sprache schliesslich alle Anschaulichkeit und Realität genommen haben. Denn das ist klar: wenn man sich von den Dingen und der Wirklichkeit entfernt, sei es, dass man sich in abstrakte Begriffe verliert, sei es dass man in irgend welchen Nebelreichen statt auf der Erde lebt, dann muss man, wenn man nicht ein Virtuose der Dialektik oder ein starker Symboliker ist, fähig, mächtige Traumstimmungen hervorzurufen,

*) Vergl. Zuschauer 1. Jahrg. No. 4.

die Sprache schliesslich um alle Kraft, Fassbarkeit und Natürlichkeit bringen. Die Sprache der Hegel'schen Schule war lange Zeit mit Recht im Verruf; die der Schiller'schen ist es leider noch nicht genügend. Verhält sich Schiller selbst auch zu seinen Schülern und Apologeten wie Hegel zu den seinigen, so werden wir doch heute weit davon entfernt sein, beider Sprache der deutschen Jugend zur Nachahmung zu empfehlen. Schlimmeres hat in sprachlicher Hinsicht nie ein Jungdeutscher sich erlaubt als Schiller in seinen Jugendgedichten. Und so rethorisch und schwungvoll Schillers spätere Diktion auch ist, so darf man doch ohne Übertreibung sagen, dass neben und vor Heine — die Heine-Nachahmer sind heute übrigens schon fast ausgestorben — gerade Schiller es ist, der das meiste Unheil unter den Dichtern angerichtet hat. Schiller ist ein schlechter Lehrer der Jugend, eben weil er ihr Dichter ist, weil er selbst jugendlich ist, weil er die Fehler der Jugend teilt. Er lehrt sie nicht nur nicht, sich ihrer Fehler bewusst zu werden, er weist sie nicht nur nicht auf die reale Welt hin und zwingt sie, zu sehen, was sie nicht leicht von selbst gesehen hätte, sondern er täuscht sie noch über ihre Fehler hinweg, er bestrickt sie noch, n i c h t zu sehen, was sie gerade sehen sollte, er macht sie zu unverbesserlichen Idealisten, zu unerträglichen Schwätzern. Lessing, Goethe und Heinrich v. Kleist können allein die Lehrer und grossen Beispiele der deutschen Jugend sein. Und so lange man nicht auf den Schulen dahin kommen wird, die Jugend immer wieder auf die Kraft, Anschaulichkeit, Frische und Sinnfälligkeit der Sprache gerade dieser Dichter energisch hinzuweisen, kann an eine allgemeine Sprachverbesserung nicht gedacht werden. Wie sollen die Jungen deutsch schreiben und reden lernen, wenn es ihneh an allen guten und zugleich frischen Mustern fehlt?

* * *

Einen starken Beweis für die Behauptung, dass Schiller die Sprache verderben half, fand ich jüngst bei Durchsicht eines Büchleins, das die wichtigsten Beiträge der Schiller-Litteratur bis zum Jahre 1877 anzeigt.*) Welche Fülle von Unsinn brachte nur das eine Jubiläumsjahr 1859! Überhaupt möchte ich sagen: nichts ist der deutschen Sprache und Litteratur verderblicher als die Jubiläumsartikel. Denn was sich da oft an unverstandenen Phrasen aufhäuft, das erreicht die kühnste Phantasie des Herrn Wippchen aus Bernau nicht!

Gewiss kann sich jedes Flügelross einmal vergallopieren. Die Schiller-Litteratur zeichnet sich aber dadurch aus, dass oft schon die Titel das Unglaublichste und Geschmackloseste enthalten. Und das ist auf jeden Fall ein Zeichen totaler Sprachverwilderung. Das ist, als ob ein Reiter kopfüber schlägt, noch ehe er im Sattel sitzt, schon beim Besteigen des Pferdes. Was wird das erst für einen lustigen Ritt geben!

Da ist z. B. ein Herr E. Lange, der liess im Jahre 1857 in Bonn eine Schrift erscheinen: „Schillers Leben für die gesamte deutsche Nation und die reifere Jugend". Als ob plötzlich die reifere Jugend nicht mehr zur gesamten deutschen Nation gehörte! Ganz abgesehen davon, dass doch Schiller nicht für die gesamte deutsche Nation und für die reifere Jugend lebte, sondern E. Lange das Leben Schillers für die gesamte deutsche Nation u. s. w. erzählen wollte! Doch bei der naiven Anschauung gewisser Idealisten vom Lebenswandel des Dichters ist es auch möglich, dass das Leben „für" wirklich so gemeint ist, wie es dasteht.

Auch der verdienstvolle Hofmeister hegt solche seltsamen Begriffe vom Lebenswandel eines Dichters,

*) Die Schiller-Litteratur in Deutschland ... von 1781—1877. Von Ludwig Unflad. München, C. Unflad, 1888.

„Schillers Leben für die weiteren Kreise seiner Leser", wo auch durch Fortlassung des „erzählt" oder „dargestellt" ein lächerlicher Sinn in die Überschrift kommt.

Sehr komisch klingt auch, wiewohl das „erzählt" hier nicht fehlt, sondern nur etwas post festum kommt, folgender Titel: „Schillers Leben bei Gelegenheit seiner hundertjährigen Geburtstagsfeier am 10. November 1859" — wo man erst meint, Schiller hätte bei Gelegenheit seiner Säkular-Feier noch schnell ein neues Leben gelebt, bis dann schliesslich nachhinkt: „für die deutsche Schuljugend geschildert und herausgegeben vom Vorstande des sächsischen Pestalozzi-Vereins". Nun hat gar der Vorstand des sächsischen Pestalozzi-Vereins auch schon Schillers Gelegenheits-Leben am 10. November 1859 herausgegeben! Gemeint ist natürlich die Schilderung, die Schrift. Der sächsische Pestalozzi-Verein bestand aber vermutlich weder aus Juden, noch aus Journalisten, noch aus Jungdeutschen! —

Da ist ferner ein Herr Ferdinand Lechner, der schrieb 1859: „Friedrich von Schiller als Vorläufer der religiös-humanistischen Weltanschauung vom Standpunkte der freien Gemeinde betrachtet". Schiller als Vorläufer einer Anschauung! Das Bild ist so schön, dass es gemalt zu werden verdient. Gotth. Löschin macht „Mitteilungen aus der Bildungsgeschichte Goethes und Schillers zur Beantwortung der Frage: Haus oder Schule oder Haus und Schule" (Danzig 1859). Merkwürdig klingt auch der Titel einer Schrift von Lukas: „Schiller, sein religiöser Fortschritt und sein Tod". J. P. Lyser gibt „Umrisse zu Schillers Werken"! Wiederholt werden Illustrationen zu Schiller und Goethe als Begleitungen oder gar „Randzeichnungen um

Dichtungen der deutschen Klassiker" angezeigt.

Rudolph Gottschall, der bekanntlich immer eine Vorliebe für starke Phrasen und geschmacklose Bilder hatte, schreibt u. a. eine „Gedankenharmonie aus Goethe und Schiller" und „Lebens- und Weisheitssprüche aus deren Werken. Ein Führer durch das Leben und die sittliche Welt". Der Führer sind natürlich nicht die Lebens- und Weisheitssprüche, sondern das Buch als Ganzes. Doch hier verrät sich Gottschall als Skeptiker gegen Schiller gar. Denn sonst wüsste ich nicht, wozu man noch durch eine Welt, die bereits sittlich ist, eines Führers bedarf. Oder ist es mit der Sicherheit auch in der sittlichen Welt nur so so? Oder hat Gottschall hier, wogegen Schopenhauer so oft wütete, durch Wortknapserei den schönen Titel zu Stande gebracht und wollte, indem er Kernsprüche und Sentenzen aus Goethes und Schillers Werken zusammenstellte, einen Führer durch das Leben und so etwas wie ein populäres Elementarbuch der Ethik den Leuten in die Hand geben?

Allerdings übertroffen wird Gottschall noch durch einen Fr. Trautmann, der ein „Vergissmeinnicht aus Schiller und Goethe" in Quedlinburg herausgab und sein Buch als „eine Sammlung der gediegensten Sentenzen und geistreichsten Aussprüche" glaubte anpreisen zu müssen.

Eine hübsche Verwendung wusste ein Anonymus den Schiller'schen Werken zu geben, indem er seine „Sprüche, Reflexionen und lyrischen Ergüsse, meist im Lapidarstil, für künstlerische Zwecke, auch als Motto, Inschriften, Themata, Denksprüche, Devisen, Tendenzen u. s. w. zu gebrauchen", in Aargau bei Christen herausgab.

Hübsch ist auch folgende Antikritik eines Fr. Grüner, die 1822 erschien: „Abgedrungene Gedanken über eine sogenannte Kritik der Darstellung Tells betreffend, auf dem Stadttheater in Darmstadt“, wo namentlich das Wort „betreffend“ so geschickt wie möglich verwendet ist!

Sehr schön stelle ich mir noch besonders folgende Schrift vor: „Berühmte Schriftsteller der Deutschen. Schilderung nach Selbstanschauung auch berühmter Zeitgenossen aus dem Leben von Goethe, Schiller, Wieland, Klopstock, Thümmel“ u. s. w., wo ich mir besonders die Selbstanschauung auch berühmter Zeitgenossen sehr unterhaltend denke. Mysteriös aber klingt folgender Titel: „Schillers Gräfin Terzky, ein merkwürdiges Doppelwesen. Ein historisch kritischer Beitrag von Dr. Fr. Adolf Bülau“ (Hamburg 1867). Die Neugierde weckt auch A. Wagner mit seiner Schrift: „Zwei Epochen der modernen Poesie in Dante, Petrarka, Boccaccio, Goethe, Schiller und Wieland“ (Leipzig bei Breitkopf & Härtel). Zum Verständnis solcher Schriften muss man vermutlich schon Kabbala-Studien getrieben haben.

Deutlicher freilich, aber eines Gymnasiallehrers unwürdig ist der Titel einer Schrift von Dr. Otto Wilmar, der gar nicht nachlässiger stilisiert werden konnte: Der Charakter Philipp II. als ein Wendepunkt in Schillers Entwickelung dargestellt“, was ganz lächerlich klingt, da nicht der Charakter Philipp II., sondern die Gestalt des Dichters einen wichtigen Entwicklungspunkt für seine Charakterisierungskunst bedeutet. „Festrede bei der Feier (anstatt zur Feier) des hundertjährigen Jubiläums von Schillers Geburtstag, 10. November 1859 zu Hanau gehalten“. Da werden sich ja die Hanauer erbaut haben! Und wenn sie auch weiter

nichts gehört hätten, als dass auch Geburtstage Jubiläen feiern! Und gar noch hundertjährige?

Aber das ist nicht auszurotten! Anstatt zum 100. Geburtstage oder zur Säkular-Feier, was sich nun einmal nicht verdeutschen lässt, da wir eben für saecularis kein entsprechendes deutsches Adjectiv haben, wird heute stets vom „hundertjährigen Jubiläum“ und „hundertjährigen Geburtstage“ gefaselt, als ob sich die Feier nicht fast stets auf einen Tag, einen Abend oder gar eine Stunde beschränkte und ein Tag je länger als eben ein Tag sein könnte! —

Ein Herr Weise richtet gar ein „Gedenkblatt an die Feier seines hundertjährigen Geburtstages“. Der Gute wollte wahrscheinlich ein Blatt zum Andenken an die Feier herausgeben.

Sehr pomphaft macht sich diese Schrift: „Schiller der Dichterfürst, gefeiert durch das Volk, am 10. November 1859, dem hundertjährigen Tage der Wiederkehr seines Geburtstagsfestes“, wo der hundertjährige Tag ganz besonders plastisch in die Erscheinung tritt.

„Schillerkranz geflochten aus frischen Blüten, herausgegeben vom Gymnasialdirektor Dr. C. F. August“ I. Heft. Berlin 1860, noch dazu bei Gärtner im Verlag. Ja wenn's Einem da nicht duftig in die Nase weht!

„F. Schiller. Kraftsprüche für Deutsche, auf die Zeitumstände passend“ klingt schlicht und beruhigend. Denn da die Deutschen an diesen auf die Zeitumstände passenden Kraftsprüchen auch gewiss eine rechte Kraftbrühe haben, kann's ja nicht weiter fehlen. —

* * *

Doch genug und abergenug.

Wenn die Herren vom alten Schlage, die Apologeten des populärsten deutschen Dichters, schon in ihren Titeln

solche Kraftleistungen, so grässliche Sprachverhunzungen sich gestatten, zu derartigen geschmacklosen Phrasen ein Recht zu haben glauben, dann soll man über die Juden christlich, über die Jungdeutschen verständig und über die Journalisten gerecht urteilen. In sich gehen sollten sie freilich alle, die Jungen wie die Alten, die Journalisten wie die Professoren, die Türken wie die Heiden. Es gibt heute nirgends eine Partei oder Gesellschaft, in der man durchaus schlecht oder gut schriebe. Nicht in allen jüdischen Kreisen wird gemauschelt, nicht in allen Jungdeutschen-Herzen „schwellen die Weiden und quellen die Wellen", und nicht jeder Reporter heisst Wippchen aus Bernau.

Aber die Schwätzer und denkunfähigen Skribler, die Verrückten und die Kretins schreiben sich in jedem Lager denselben Unsinn zurecht. Eine besondere Schuld trifft höchstens die deutsche Schule, auf der alles, nur nicht deutsch gelehrt wird!

7. Ultima ratio der Kritik.

(1893.)

Die Litteratur, die niemals etwas Zunftartiges haben durfte, glich zu allen Zeiten einer grossen Freitreppe, zu der alle Gassenbuben hinauf konnten und auf deren untersten Stufen das Gedränge gross war. Der Litterat war fast nie an irgend welche Formalitäten gebunden; keine äussere, leicht und jedem in die Augen fallende Geschicklichkeit zeichnete ihn aus; und das einzige, was man lange Zeit noch am meisten an ihm schätzte, war etwas sehr Unlitterarisches, die Gelehrsamkeit. Wissenschaft und Litteratur sind denn oft als siamesisches Zwillingspaar erschienen; dem Volke fast identisch. Der Litterat war der Gelehrte, der Bücher und Zeitschriften herausgab; und alle Litteraten, die ehedem

etwas galten, waren mannigfach gelehrte oder erfahrene Männer. Selbst vom Dichter verlangte man, besonders seit der Renaissance bis etwa zur zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, eine tüchtige klassische Gelehrsamkeit.

Je mehr aber die Litteratur sich popularisierte, je weniger ein exklusiver Stand, der Hof, die Akademie, die Fakultäten den Geschmack und den Wert neuer Erscheinungen bestimmten, um so grösser wurde die Schwierigkeit, den Zudrang Unberufener zurückzuhalten. Es gab nie eine allgemein anerkannte Ästhetik, die auch zugleich gemeinverständlich gewesen wäre. Und es blieb der Kritik, die noch seltener Grösse, Tiefe und Unabhängigkeit besass als die Kunst selbst, nichts übrig, als sich an die grossen Instinkte des Volks, an die Vorurteile der Zeit zu halten. Und es ist unglaublich, wie albern, roh und kleinlich meist diejenigen Urteile lauten, welche die am weitesten gehende Wirkung, den gänzlichen Ausschluss eines Poeten, haben konnten und sollten. Es klingt heute unglaublich, welche letzten Kriterien man ehedem an die Werke der Dichter legte; aber es wird späteren Geschlechtern noch viel unglaublicher vorkommen, die Borniertheit unserer Zeit in ihren letzten Kriterien kennen zu lernen.

Hei, was waren das doch für Dunkelmänner, die in der Gottlosigkeit eines Werkes auch zugleich seine Verworfenheit, seinen Unwert, seine Gefährlichkeit zu erkennen glaubten! Denn das geht ja gar nicht. Religion, Dogma, Theismus hat mit der Kunst gar nichts zu thun, kann kein Unerlässliches für die Dichtung sein. Es hat ja grosse Dichter gegeben, die sich als Atheisten bekannten oder doch jedenfalls schlechte Christen waren. Selbst Goethe war ein Heide, und der ist doch nach übereinstimmender Aussage aller Litteraturhistoriker ein echter Dichter. Wie thöricht wäre es nicht, den Faust oder den Wilhelm Meister

vom kirchlichen Standpunkte kritisieren zu wollen? Nein, aus der Religion können wir nicht unsere letzten Kriterien holen.

Diese Art von ultima ratio der Kritik wäre denn glücklich heute überwunden. Wir sind ein aufgeklärtes Geschlecht. Selbst die konservativsten Blätter pflegen diese Art von Kritik, die doch sonst sehr im Schwunge war, nicht mehr; und sogar die „Kreuz-Zeitung“, Norddeutschlands reaktionärstes Blatt, hat sie vor nicht langer Zeit entschieden zurückgewiesen. Ist sie aber gar so dumm? Dümmer als andere letzte Kriterien, an die noch mit heiligem Ernste geglaubt wird? Ist nicht ein Rest von Wahrheit auch hier? Ist diese nicht vielleicht nur durch die Dummheit, den Formalismus und die Spiessbürgerlichkeit der Kritisierenden und des Publikums verdunkelt und zu Unsinn gemacht worden? Gewiss, ein Dichter braucht keiner Konfession zu Dank zu dichten. Aber, dass Dichtung von Religion etwas extrem Verschiedenes sei, wenn sie auch oft der Ausdruck revolutionärer Elemente wurde, würde wohl noch schwerer zu beweisen sein. Hat sie nicht ihren Ursprung im Kultus? Hat es je eine grosse Kunst ohne einen Kern von Mystik gegeben? Ist sie nicht gerade in unseren Zeiten, da die Kirche ihre Macht über die Gemüter verloren hat, für viele Kreise eine neue Andacht geworden? Ist jene alte Jesuiten-Kritik, die da behauptete, ein Werk mit religions- oder gottfeindlicher Tendenz sei ein schlechtes, ein nicht existenzberechtigtes Werk und eine ruchlose That, für die der Autor Bestrafung verdiene, so gänzlich unsinnig, wie man heute kühn lächelnd behauptet? Ist sie es mehr als die andern allgemeinen Kriterien? Beruht sie nicht, wie diese, auch auf demselben dicken Vorurteil, das ein gebräuchlich Wort für die Sache nimmt, oder auf einer Heuchelei, die sich dieses Vorurteils gegen unbequeme Konkurrenten und Feinde bedient?

Die Romantiker hatten die tiefe Erkenntnis ausgesprochen, dass jedes Kunstwerk und besonders auch die Poesie in dem Volksbewusstsein wurzeln müsse. Volks- und Nationallitteratur waren Begriffe, die damals erst geprägt wurden. Was wurde aus dieser Erkenntnis? Ein blöder Chauvinismus. Und die kritische ultima ratio, die jetzt gebildet wurde, lautete also: Die Juden verderben die Litteratur. Ist einmal festgestellt, dass ein Dichter ein Jude sei, dann folgt mit unerschütterlicher Konsequenz, dass er kein echter und grosser Dichter sein könne.

Was kann ein Jude von der deutschen Seele wissen? Die pikanten Ausführungen kann man in der Heine-Litteratur nachlesen. Das war und ist für viele wirklich eine ultima ratio der Kritik und hat gerade soviel Logik als die kirchlichen, moralischen und hygienischen Kriterien.

Seit Schiller denkt man sich den Dichter gerne als eine Art von Moralpriester oder Volkslehrer. Der Lehrer eines Volkes aber, so schliesst man mit der Logik und Weltkenntnis eines Kindes, muss selbst ein Weiser und Reiner sein, als ob die Weisen immer auch gute Pädagogen wären! Man begriff wohl, dass in jeder tieferen Kunst auch ein feinerer und vorgreifender Ethizismus stecke. Und man hatte wieder einen unbedingten kritischen Wertmesser, die Moral, natürlich die bürgerliche Moral, die Spiesser-Moral. Die Tanten- und Gouvernanten-Kritik stützt sich fest auf diese ästhetische Wahrheit. Der Dichter und sein Werk müssen moralisch sein. Freilich, das wissen die Aufgeklärten wohl, es gibt mancherlei Moralen, wie es mancherlei Religionen gibt. Wenn z. B. in naiven Zeiten das Erotische etwas ungenierter behandelt oder in heidnischen Zeiten das Töten von möglichst vielen Feinden als eine Tugend gefeiert wurde, so war das nicht gerade

im heutigen Sinne unmoralisch, sondern natürlich, und das Natürliche kann eben nie unmoralisch sein. Aber auch das Unmoralische kann verziehen werden, wenn nur zum Schlusse die Moral siegt, die Tugend sich zu Tische setzt und das Laster sich zerknirscht von dannen schleicht. Selbst der Ehebruch sei dem Dichter gestattet, wenn dieser nur nicht vergisst zu bemerken, dass es eigentlich nicht vorkommen sollte, wohl auch in besseren Familien gar nicht vorkomme; oder wenn er im allgemeinen das Weib und die Liebe verherrlicht und etwa darstellt, wie man sich aus Liebe betrügt; oder wenn man gar à la Nordau für den Ehebruch den vor zehn Jahren verstorbenen Wagner oder den armen Nietzsche, der sich gleichfalls nicht mehr verteidigen kann, oder sonst ruhige Personen verantwortlich macht; oder wenn man der sündigen Ehebrecherin zum Schluss eine rechte Pauke halten lässt, dass das arme Wesen mit seiner mangelhaften Dialektik gar nichts mehr zu sagen weiss. In diesem Falle ist natürlich die Unmoral erlaubt. Wenn hingegen die „sittliche tiefe Tendenz“ gar nicht zu erweisen ist, wenn es wirklich das unmoralische Werk eines Unmoralischen ist, dann — dann kann ja so ein Opuskulum gar nichts mehr taugen. Das ist doch klar. Die klassischen Dichter waren alle sehr moralisch. Sophokles verherrlichte die hohe Schwesterliebe, Lessing predigte Toleranz, Uhland pries die Treue und Schiller gar — da braucht man gar nicht erst darüber zu reden. Und wenn auch Goethe in seinem dunklen Drange einmal beinahe die Bigamie verherrlicht hätte, so hat er sich doch noch rechtzeitig besonnen und der „Stella“ einen ganz moralischen neuen Schluss gegeben, in dem der Sünder noch zu Knall und Fall kommt.

Ja, ein unmoralischer Dichter, du lieber Himmel, was wollte man mit dem anfangen? Kann der ein Volkserzieher sein? Die Kleinen lehren und den Bösen

wehren? Nein! Das ist die ultima ratio unseres heutigen Publikums, gerade desjenigen Teils im Publikum, der vermöge seiner Bildung und Stellung am meisten Anteil an den neuen Schöpfungen nehmen könnte, aber eben aus sittlichen Bedenken nicht nimmt.

Von Goethe wieder schreibt sich ein anderes Kriterium, oder vielmehr ein Doppel-Kriterium her: die Natürlichkeit und die Gesundheit. Die ganze naturalistische Kritik steckt in Goethe. Die ultima ratio vieler Realisten und eines grossen Teils der Presse wurde die Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit des Dargestellten. Eine nachgewiesene Unwahrheit in der Handlung ist denn auch für diese das schlimmste Verbrechen, das einem Dichter vorgeworfen werden kann. Die Wahrheits- und Natürlichkeitsfrage ist nun schon infolgedessen so oft erörtert worden, dass man hier einmal an einem Beispiele sehen kann, wie leer und kindisch so ein kritischer Urbegriff, bei Lichte besehen, meist ist, und auf eine wie hohle Phrase hin so ein leeres Urteil ausgesprochen wird. Ein Kern von Wahrheit und Berechtigung steckt hier wie überall in dem allgemeinen Urteil. Aber zuletzt handelt es sich doch immer wieder darum, wie man so ein allgemeines Urteil zu fassen und anzuwenden versteht. Es wird aber meist angewendet gegen das Unsinnige wie gegen das Hervorragende.

Keins dieser allgemeinen Vorurteile aber scheint mir läppischer und so unbegründet als die hygienische Forderung an den Dichter, er solle vorerst gesund sein, mit der man heute an Grosses wie an Wahnsinniges herantritt. Freilich geschieht dies nicht ohne die Schuld der Dichter selbst. Sie haben zu oft die Gesellschaft als krank dargestellt, um nicht das Vorurteil von ihrer eigenen notgedrungenen Gesundheit zu befestigen. Und dieses Vorurteil lässt sich doch nicht

einmal historisch rechtfertigen. Denn es ist nicht bewiesen, dass alle Dichter von normaler Leibes- und Gemütsverfassung waren. Aber auch moralisch kann man das nicht begründen; denn welche Verpflichtung kann ein Mensch zur Gesundheit haben? Mit demselben Rechte könnte man behaupten, ein Dichter, der nicht über ein bestimmtes Einkommen verfüge, könne nichts leisten. Und ich weiss noch nicht, ob man nicht auf dieses Kriterium eines Tags verfallen wird. Denn auf was alles verfällt nicht die heilige Einfalt der Menge? Wenn es zu ihrem Ideale vom Dichter gehört, dass er ein kräftiger Steuerzahler sei, da ihn doch die Moral und sein hoher Beruf zu einer lebhaften Beteiligung am Allgemeinwohl zwingt, dann wird man dies mit derselben Zuverlässigkeit behaupten, und ein Dichter, von dem notorisch feststeht, dass ein Gerichtsvollzieher bei ihm gesehen worden ist, wird dann eben kein Dichter mehr sein. Denn „Mensch, bezahle deine Schulden“, sang sogar schon Heine, und der war doch noch gar nicht einmal sonderlich moralisch.

Zum Glücke für den Fortschritt wird jede grosse Dummheit einmal so übertrieben, dass selbst plumpen Geistern die Narrheit als solche erscheint. Und ich glaube, es ist Max Nordau gelungen, mit seiner unendlichen Melodie von der „Entartung“ moderner Künstler auch diese letzte Stütze einer kopfschwachen Kritik zu Fall zu bringen. Denn nach dieser Windbeutelei wird hoffentlich kein Mensch, der noch ein wenig auf Bildung Anspruch erhebt, mehr den Mut haben, von kranken Dichtern zu reden, selbst wenn er sehr wohl ein Recht dazu hätte. Und das ist leider recht bedauernswert, da Krankhaftigkeit und Verrücktheit doch allein auch keinen Genieanspruch für den Dichter abgeben sollte, wie die kritische ultima ratio sich in den Köpfen einiger der Allerjüngsten darstellt. Nordau hat den Sturz der

hygienischen Kritik durch seinen Mangel an ästhetischer Bildung bewirkt, ferner durch seinen naturwissenschaftlichen Humbug — er thut wirklich so, als wüsste man schon so von ungefähr, wie es in dem Hirn eines Dichters oder Malers der und jener Richtung aussieht, als könne man schon aus den Werken eines Menschen ohne weiteres ein Prognostikon auf seinen jeweiligen Gesundheitsstand stellen, worauf sich doch zum Glücke noch kein praktischer Arzt einzulassen pflegt; und zudritt und besonders dadurch, dass er selbst anerkannte Lieblinge des Publikums, siegreiche Götter, wie Richard Wagner, schlechthin als Irrenhäusler behandelt, womit er alle ihre Anhänger, deren Zahl bekanntlich nicht klein ist, natürlich sehr gekränkt hat. Von der Roheit seines Tons, seiner widerlichen Beweihräucherung des heute schon gar nicht mehr verwöhnten Philisters und direkten Verdrehungen gar nicht zu reden.

Max Nordau mag ja sehr gesund sein, er wird das als Arzt wohl am besten selbst wissen; aber ein grosser Gelehrter ist er deshalb allein doch noch nicht. Und das ist immerhin für diese Art kritischer Voraussetzung bedenklich, — und beinahe schon eine Widerlegung.

Die erste Verpflichtung jedes Kritikers sollte nach meinem Dafürhalten sein: ein Trennen des Künstlers von seinem Werke und ein Festhalten an der spezifischen Kunst, von der er gerade einen individuellen Fall vorhat. Der kritische Massstab für eine Dichtung kann unmöglich die Rasse, die Religion, die Moral, die Gesundheit oder Lebenswahrheit sein. Ein Gedicht ist deshalb noch nicht schlecht, weil es unmoralisch oder undeutsch ist; ja mehr noch, es braucht nicht einmal undeutsch oder unmoralisch zu sein, weil sein Verfasser es war. Wir haben noch nicht die geringste Kenntnis vom Zusammenhange des Werkes und seines

Autors.*) So wenig kranke Eltern notgedrungen kranke Kinder zu haben brauchen, so wenig braucht das Werk eines kranken Dichters krankhaft zu sein; und umgekehrt. Also eine solche Art von Schlussfolgerung ist schon so tölpelhaft, dass man meinen sollte, jemand, der so naive Schlüsse zieht, hätte sich von vorn herein um jedes Ansehen als Kritiker gebracht. Und eben so abgeschmackt sind die Folgerungen von der analogen Wirkung, dass ein krankes Werk den Leser krank, ein unmoralisches unmoralisch mache. Diese Logik mag für ein Polizeilieutenant gut sein; aber für einen Kritiker passt sie nicht.

Dass ein neues Werk, zumal wenn es Grösse hat, der jeweiligen Moral unmoralisch, dem Publikum krank und dekadent erscheinen muss, und dass ein Künstler, der das Künstlermass überragt, auch physisch keinen normalen Fall darstellen wird, dass ein Goethe immer unreligiöser sein wird, als ein Pustkuchen, Wagner unmoralischer als die Birch-Pfeiffer und Nietzsche kränker als Max Nordau, das muss jedem, der das Entwicklungsgesetz begriffen hat und nicht bloss wie ein Barbiergeselle davon schwatzt, klar werden. Wer aber hinterher gar behauptet, nein, Pustkuchen wäre unreligiöser als Goethe, die Birch-Pfeiffer unmoralischer als Wagner, Nordau kränker als Nietzsche gewesen, weshalb sie auch schliesslich überwunden wurden, der ist entweder ein lächerlicher Ignorant oder ein Charlatan. Gesund, fromm, moralisch und rasseecht sind stets die Kleinen. In einer gewissen Schicht haben diese Begriffe ihre irdische Bedeutung verloren. Aber der Spiesser hat stets Recht in seinen Regionen, wo seine Tugenden

*) Vgl. über diesen Gegenstand die sehr lehrreichen Ausführungen von Konstantin Brunner über „die Technik des künstlerischen Schaffens" im ersten Jahrgange des Zuschauers, Hamburg 1893.

„ganz und voll" gelten. Und wenn auch jeweilig die eine dieser Tugenden an Geltung verliert, so leuchten die andern um so heller. In einem Militärstaat, der vor allem gesunde Menschen braucht, ist Gesundheit die höchste Tugend, ein hehrer Schmuck und ein heiliges Ideal. Mögen die Soldaten auch nicht zur Kirche gehen, wenn sie nur stramme Beine haben und scharfe Augen! Die ganze Aesthetik vom gesunden Poeten könnte im Gehirn eines Unteroffiziers entstanden sein.

Aber was geht uns andere die Gesundheit eines Dichters an, wenn sein Werk nur gesund ist? Und wenn es selbst krank ist, so es nur von jener tieferen zeugungsfähigen Kraft ist; und so es selbst dies nicht ist, wenn es nur selbst ein interessantes Phänomen gut darstellt; und wenn es vom Leben nicht zeugt, so es uns den Tod deutet! Der Tod war und ist dem Künstler stets ein gleich heiliges Mysterium als das Leben, ein mindestens gleich interessanter Inhalt. Der Tod hat die Dichter am tiefsten inspiriert, wie er die Menschen am tiefsten durchschauert hat. Die höchste Kunstgattung, die Tragödie, ist vom Tode gezeugt. Dass aber heute diese Banausen-Kritik der Barbiergehülfen und Unteroffiziere von gebildeten Leuten ernst genommen werden konnte, ist der stärkste Beweis für die ästhetische Flachköpfigkeit und Roheit unserer Zeit.

Eine kritische ultima ratio kann man also aus der Hygiene oder Moral nicht ableiten, aber aus der Krankkeit und Verrücktheit oder Verlumptheit eben so wenig. Es beweist nichts gegen einen Dichter, dass er im Irren- oder Zuchthause gesessen hat; es beweist nichts gegen ihn, es beweist nicht einmal etwas für ihn.

8. Moral und Kritik.

(1890.)

Als der Fall Lindau aktuell war, hatten die Atta Trolls unserer Presse (die wahren sowohl als die nur scheinbaren) einmal wieder Gelegenheit sich in die moralische Toga zu werfen, über Korruption der Kritik und Presse zu seufzen und wahrhaft katonische Regeln für Kritiker und Journalisten aufzustellen. Schon lange wurde nicht mit so vieler Begeisterung und Überzeugung moraltrompetet wie in jenen Wochen. Fürwahr, man konnte beinahe auf den Gedanken kommen, wenigstens ein Drittel unserer Kritiker wären Heilige. Reinheit der Motive, Adel der Tendenzen, Lauterkeit des Charakters, nicht mehr und nicht weniger war es, was man von einem armen Rezensentlein verlangte.

Lassen wir die Frage unbeantwortet, ob wirklich die also sprachen, in der That ein Recht zu solchen schönen Reden hatten, ob es überhaupt nur einen einzigen Kritiker gibt, der so lauter, heilig und unpersönlich in allem sei, was er schreibt, und vor allem, ob er selbst schönen Schauspielerinnen und andern Verführungen, von denen eine arme Kritiker-Seele auf dieser verderbten Welt heimgesucht werden kann, so unnahbar sei.

Aber das Verhältnis von Kritik und Moral möge einmal beleuchtet werden. Zunächst eine kühne Behauptung: Kritik und Moral sind nicht zwei identische Begriffe. Kritik ist auch keine moralische Eigenschaft oder Handlung; sondern? Sondern etwas Anderes! Zuzweit eine verwegene Frage: muss eine Kritik notgedrungen schlecht und verwerflich sein, weil sie nicht moralisch ist? d. h. weil sie nicht von moralischen Voraussetzungen ausgeht? Und zudritt ein Gleichnis: Wie ist es denn auf andern Gebieten geistiger Thätigkeit? In der Kunst? In der

Wissenschaft? In der Politik? Waren alle grossen Staatsmänner Heilige? Folgt daraus, dass ein Mensch ein Lump ist, notgedrungen, dass seine wissenschaftlichen Arbeiten wertlos sind? Waren Schufte nie Künstler? Oder umgekehrt? Ist nicht mehr als ein Künstler ein wirklicher Lump gewesen, nicht bloss ein „Unterlümpchen", sondern als Lump vielleicht noch grösser denn als Künstler? Ich dächte, die Zeit liegt hinter uns, da man sich noch genötigt fühlte, aus moralischen Schwächen auch die künstlerischen und wissenschaftlichen, politischen und litterarischen Schwächen herleiten zu müssen; da man schloss: N. N. ist ein schlechter Christ, ergo ist er ein schlechter Musikant. Wir wissen heute, dass weit öfter die guten Menschen die schlechten Musikanten sind. Ja, und wir könnten sogar noch weit mehr wissen, wenn wir Mut, Kraft und Schärfe genug hätten, um in die Seelen der Künstler, überhaupt der Intelligenzen hineinzublicken. Da wird mehr als einmal gerade die Schwäche des Charakters eben zur Ursache von künstlerischen oder wissenschaftlichen Kräften. Vielleicht, (wer weiss es?) beruht sogar die moralische und religiöse Kraft eines Menschen gerade auf seinen menschlichen Schwächen.

Und wenn wir uns auch nicht gerade vorstellen können, dass der Schöpfer tiefer Gestalten (und jede Tiefe ist doch am Ende eine seelische, und schon deshalb ethische!) selbst ein gemeiner Mensch*) sein wird; wenn wir eigentlich gemeine Naturen nicht leicht unter Künstlern und Gelehrten annehmen, so haben wir diese aber ebensowenig mit Heiligen selbst zu verwechseln. Gerade als die

*) Was heisst denn gemein? Ein Künstler ist schon deshalb nicht so leicht gemein, weil ihn schliesslich seine Kunst heraushebt aus der Gemeinheit; weil die Kunst, wenn schon auf Niemanden sonst, so doch am Ende auf den Künstler selbst reinigend und veredelnd wirkt.

tieferen Naturen sind sie auch die unglücklicheren, mehr gefährdeten. Und nehmen wir endlich die Moral im Philistersinne, in dem sie ja eben im Tagesgebrauche genommen zu werden pflegt, dann dürfen wir weit eher schliessen, Künstler und Gelehrte, überhaupt die Intelligenzen, sind beinahe die Gegenstücke moralischer Charaktere. Beweis: Der Jahrhundertlange Kampf der Kunst und Wissenschaft mit der Religion, mit der Gesellschaft, mit der Moral. Es ist noch gar nicht so lange her, als man den zuletzt emanzipierten Künstlerstand, den Schauspieler, schlechtweg mit dem Vagabunden in eine Reihe stellte. Und unser Philister denkt beinahe heute noch ebenso. Aufgabe des Litteraturhistorikers ist es, uns das so äusserst schwankende und so lehrreiche Verhältnis von Kunst und Moral in den einzelnen Künstler-Psychen darzustellen; wie eins das andere verursachte, erzeugte, verdrängte, befehdete, wie die Schwäche in der Moral z. B. oft gerade ein um so feineres Ethos in der Kunst veranlasst hat.

Nun, das gibt man mir vielleicht auch zu. Aber, wird man sagen: Gut! das ist in der Kunst. Kaum noch lassen wir es gelten für die Wissenschaft. Wie aber ist es mit allen den geistigen Thätigkeiten, die zunächst auf's Praktische gewendet sind? Also der Politik, der Rechtspflege, der Kritik, der Pädagogik! Wird man einen Elenden noch im Amte dulden dürfen? Haben sie denn nicht alle moralische Aufgaben? Darf ein Spitzbube Richter sein? Darf ein Kritiker der Bestechlichkeit oder der Verführung zugänglich sein? Freilich sollte er es nicht! Aber ach, er ist es.

Und nun komme ich zu der andern Folge. Ist er denn jenes deshalb notgedrungen schlechter? Sollte man nicht, wie die Kunst, auch die Kritik vor allen Dingen als eine Kraft, ein Talent definieren! Sollte man nicht auch, wie in der Kunst, so auch in der Kritik vor allem den Accent auf das Können, das Vermögen

legen? Mit der Moral kritisiert man noch nicht, so wenig als man mit ihr allein ein Gemälde oder ein Drama zu Stande bringt. Und ohne Moral, d. h. mit sehr geringer Moral, kann man auf dem einen Gebiete ebensowohl wie auf andern noch sehr starke Talente zeigen. Und das Schlimmste, das wahre Grundübel unserer Kritik besteht auch nicht in ihrer mangelhaften Moral, sondern in ihrem geringen Masse von Kraft, von Können und Wissenschaft, speziell aber von lebendiger Ehrfurcht vor dem Geiste, der eigentlichen Kritiker-Moral. Ein Gedicht muss deshalb noch nicht notgedrungen schlecht sein, weil die äussere Veranlassung seiner Entstehung eine verlockende Belohnung war; und eine Kritik braucht selbst dann nicht wertlos, d. h. weniger scharfsinnig, geistreich, fein in den Beobachtungen und den Analysen, tief in der Auffassung, gross in den Perspektiven, die sie aufrollt, zu sein, auch wenn sie in Folge der Charakter-Schwäche ihres Autors entstanden ist.

Dies bitte ich zunächst einmal festzuhalten. Die Lessing'schen Kritiken z. B. wären deshalb auch nicht um ein Haarbreit minderwertig, wenn sich eines Tages die Wahrheit des berühmten Märchens von den tausend Dukaten erweisen liesse. Und eben so wenig würde der Wert unserer heutigen Tageskritik deshalb plötzlich steigen, weil sich herausstellte (der Beweis würde aber jedenfalls noch schwerer sein), dass unsere Ritter von der Feder sämmtlich ohne Furcht und Tadel seien. — Die Korruption der Kritik fällt mir bei Leibe nicht ein zu bestreiten. Aber wo liegt denn die Ursache? Wo anders als in dem unseligen Wahne, zur Kritik gehörte bloss ein guter Wille zur Gerechtigkeit; und da sich bekanntlich jeder gerecht, gut und edel dünkt (es hat noch keinen Lumpen gegeben, der sich nicht immer noch ausserordentlich charaktervoll vorgekommen wäre!), so glaubt denn auch jeder, künstlerisches Empfinden, Urteilskraft, Wissen, das Vermögen strenger logischer

Begriffsfassung, Begriffsscheidung, Geist, Beobachtung, kurz das kritische Talent, das seien die entbehrlichsten Dinge von der Welt. Mit der Gerechtigkeit und mit der Tugend allein liesse sich schon ganz wohlgemut losrezensieren. Und da diesen Herren jede geistige Basis fehlt, so verlieren sie auch bald jeden moralischen Halt, und sie beschränken sich schliesslich auf die eine Kunstübung: wer mich bezahlt und fördert, den lob' ich; wer nicht zu unserer Klique gehört, den mach' ich 'runter. Eine Hand wäscht ja die andere. —

Nicht der moralische, sondern der geistige Defekt ist das zunächst Beklagenswerte an unserer Kritik. In ihr haben wir, wie in allen übrigen Geistesthätigkeiten, die Moral sehr, aber sehr gesondert zu betrachten. Auch die Kritik ist nur etwas Menschliches, „Allzumenschliches!"

Man würde heute darin keinen Grund mehr sehen, einen Menschen zum Finanzminister eines Staates, einer Gesellschaft zu machen, weil er in seinen Privatverhältnissen nicht gerade der beste Ökonom und Financier ist. Ich kann mir denken, dass ein Richter, dessen persönliche Ehrlichkeit keineswegs die unerschütterlichste ist, eben als Richter von einer ausserordentlichen Feinheit im moralischen Denken und Empfinden und von einer Gewissenhaftigkeit sondergleichen wäre. Ja, ich würde nicht einmal einen Grund darin sehen, schlechthin und ohne Weiteres einen Lehrer unmöglich zu machen, weil er sich moralisch hat etwas zu Schulden kommen lassen. Das braucht seinen Talenten und Eigenschaften als Lehrer auch noch nicht im Geringsten zu schaden. Ein schlechter Mensch kann sogar ein guter Erzieher sein. Dass man freilich gegen Leute in solchen Stellungen etwas vorsichtiger und misstrauischer ist, dass es z. B. ein etwas unheimlicher Gedanke wäre, einem Menschen mit eigenen zerrütteten Vermögensverhältnissen als Finanzverwalter einer grossen Handels-

Gesellschaft schalten zu sehen (es ist wegen der Versuchung!), das hat wohl seine Richtigkeit. Aber es fragt sich doch, ob wir in diesen Dingen nicht viel zu ängstlich, voreingenommen und oberflächlich sind. Vor allem aber sind wir im Allgemeinen gar nicht Psychologen genug, um in solchen Fällen uns nicht wie die Kinder zu benehmen. Natürlich wollen wir dann nicht die Kinder heissen und spielen statt dessen die Moralisten, d. h. wir zeigen uns als die echten Philister.

Und ähnlich wie mit dem Financier, Richter, Lehrer verhält es sich mit dem Kritiker. Gewiss trauen wir seinem Urteile über eine Schauspielerin nicht mehr, wenn wir in Erfahrung gebracht haben, dass er in pikanten Beziehungen zu ihr steht und dergleichen mehr. Meist haben wir auch ein Recht zu diesem Misstrauen; aber man hüte sich nur, in diesem Misstrauen ein absolutes oder auch nur ein berechtigtes Vorurteil zu erblicken. Man hat beim Kritiker, wie bei jedem Andern, der für die Öffentlichkeit wirkt, eben den Privat-Menschen von dem andern, von der geistigen, öffentlichen Persönlichkeit zu scheiden. Die Schwächen und Fehler des Einen müssen nicht notgedrungen auch die Schwächen und Fehler des Andern sein. Ihre Berührungen, Differenzierungen, kurz ihr ganzes wechselreiches Verhältnis ist unserm stumpfen Auge einstweilen noch unerforschbar geblieben.

Also wie gesagt: es ist gut, wenn die Kritik Moral im Leibe hat; aber wenn sie die nicht hat, kann sie immer noch sehr gut sein.

9. Die Vernunft im Verbot.

(1891.)

Die vielfachen Verbote der jüngsten Zeit lenken immer wieder die Aufmerksamkeit auf die Zensur-Frage, und zugleich auf das Verhältniss von Kunst und Sittlichkeit.

Ehedem, in den guten schönen alten Zeiten, schloss man mit der Naivität eines Kindes: Wer ein gutes Werk geschaffen hat, muss auch gut und edel sein; der Verfasser von schlimmen Sachen ist selbst ein Bösewicht. Da konnte es geschehen — so sehr identifizierte man den Künstler mit seinem Werke —, dass man den Intriganten einfach nach der Vorstellung durchprügelte, und dass man sich über den Verfasser schlüpfriger Erzählungen (Martin Wieland) die pikantesten Geschichten in die Ohren tuschelte.

Ich glaube, wir haben diese Logik noch nicht ganz überwunden. Wir wissen zwar heute, dass die Intriganten oft ganz brave Kerle sind (weit häufiger sind die Liebhaber und Heldentenöre die Halunken), dass Wieland als Mensch ein Biedermann war, ein ganz gesittetes Leben führte und weitaus nicht ein so lockerer Vogel war als der fromme und erhabene Klopstock.

Aber wenn wir das auch Alles wissen, die Logik steckt uns noch immer im Blute. Wir sähen es noch immer gern, dass die Verfasser von Büchern, die in moralischer oder politischer Hinsicht irgendwie anrüchig sind, wenn auch nicht in so brutaler Weise wie ehedem, aber doch nachdrücklich und empfindlich bestraft würden. Denn wir schliessen unwillkürlich immer noch vom Werk auf den Autor zurück; und der Philister wittert auch heute noch in jedem Modernen einen Verbrecher, den er, wenn schon nicht verbrannt, so doch gern mindestens ein paar Jahre in's Zuchthaus gesperrt sähe.

Trotz alledem wagt man heute nicht mehr so zu sprechen. Man ahnt auch vielleicht, dass man mit diesen Schlüssen etwas in den Holzweg gerät.

Man will die Dichter nicht mehr gerade als Verbrecher bestraft sehen; aber man will sich doch hüten vor den verderblichen Einflüssen. Deshalb thut man das Einfachste und auch Mildeste, was man thun kann, man verbietet die Bücher und lässt es mit einer Geldstrafe genug sein.

Denn das ist doch ganz klar, dass schlimme Bücher Schlimmes bewirken müssen. Schon möglich, dass der Verfasser revolutionärer Schriften selbst ein friedlicher Mann ist; aber das kann doch nicht bestritten werden, dass solch' ein Buch aufreizend, verführerisch, revolutionär wirke; und das eben muss verhindert werden!

Die Logik ist so eklatant, dass dagegen Niemand etwas einzuwenden wagt. Der Streit geht bloss immer darüber, ob denn das in Rede stehende Werk ein gutes oder schlimmes sei; ob die Sittlichkeit, die es predigt, höher stehe als die landläufige Moral oder tiefer. Ist das Buch ein schlimmes, ist seine Moral eine niedrige, dann, ja dann — daran ist gar nicht zu zweifeln, — muss es auch schlimm wirken, und dann ist es im Interesse der Gesellschaft durchaus in der Ordnung, dass es verboten werde.

Aber das eben bestreite ich. Mir ist diese Logik nicht um einen Grad weniger kindlich als die andere. Die Bauern, die über den Intriganten herfallen, sind gar nicht so viel dümmer als der Staatsanwalt, der ein Buch aus Sittlichkeitsgründen verbieten lässt. Ja, aber ein Staatsanwalt weiss von der Wirkung eines Kunstwerkes oft auch nicht mehr als ein Bauer.

Eben die Streitfrage, ob das Werk A. B. oder C. ein aesthetisch oder moralisch gutes oder schlechtes Buch sei, soll mich hier gar nichts kümmern. Ob Zola oder Paul Heyse, ob Sudermann oder Paul Lindau, ob

Ibsen oder Natalie von Eschtruth die bessere Moral habe, das soll uns hier einmal gar nichts angehen. Ich behaupte nur, dass diese wichtige Frage mit unserem Streit gar nichts, auch gar nichts zu thun hat.

Denn ich sage mir: wenn Kollege Wieland trotz seiner schlüpfrigen Erzählungen doch ein vollendeter Biedermann gewesen sein kann, d. h. wenn ein Werk in moralischer Beziehung nichts für seinen Urheber beweist, weshalb muss es denn notgedrungen für seine Wirkung etwas beweisen?

Die Frage wickelt sich jetzt also ganz klar heraus. Hier ist ein Werk. Dies Werk ist unsittlich. Das soll einmal feststehen — der Thatsache zum Trotze, dass gut und schlecht, sittlich und unsittlich eben so relative Begriffe sind als schön und hässlich — also, es sei einmal ausgemacht, und für gewisse Gesellschaftsklassen mag sich ja das unter bestimmten Verhältnissen feststellen lassen.

Also X ist ein unsittliches Werk. — Aber hier stocke ich schon! Weshalb ist X unsittlich? Ist unsittlich hier ein posteriores oder apriorisches Urteil? Ist X unsittlich, weil es den sittlichen Gefühlen eines Volkes widerspricht, oder ist das Urteil der instinktive Rückschlag eines Gefühls, einer Furcht hinsichtlich der Folgen eines Werkes? Ist es dies, dann hat das Verbot Vernunft. Aber dann liegt es ja gar nicht am Werke, dass es unsittlich wirkt, sondern am Publikum!

Ist denn das nicht klar? Im ersten Falle kann es gar nicht gefährlich wirken. Ist das sittliche Bewusstsein eines Volkes so sicher, dann kann ihm ein Buch doch nichts anhaben.

In Wirklichkeit aber sind beide Fälle in ihrer Ausschliesslichkeit gar nicht das Gewöhnliche.

Man verrät sich überhaupt schon als geistiger Plumpsack, so schlechthin von einem unsittlichen oder

auch neuerdings von einem kranken Werke zu sprechen. — X ist ein unsittliches Buch, das steht ja fest, und ich wage an dieser Thatsache auch gar nicht mehr zu rütteln. Aber dabei kann man sich doch nicht beruhigen. Wenn ich von einem Menschen sage, er ist krank oder unmoralisch, so soll das doch nicht gleich heissen, er ist an allen Gliedern krank oder in allen Stücken unmoralisch. Ein Augenkranker muss doch nicht gleich auch ohren-, nasen- und rückenmarksleidend sein, und ein Ehebrecher ist doch nicht immer ein Gauner. X ist also krank oder unmoralisch. Aber in aller Teufel Namen: was ist an X krank? Inwiefern ist es unmoralisch? Es kommen gemeine Dinge vor! Also der Inhalt. Oder die Form ist krankhaft, oder die Tendenz ist unsittlich. Ja, das sind doch schon recht verschiedene Dinge. Vom Inhalte sollte man eigentlich gar nicht reden, sonst müsste die ganze klassische Litteratur verboten werden. Da heisst es denn: aber die Absicht war eine moralische, die schöne Form verklärt u. s. w., man kennt ja die Gemeinplätze.

Nun aber behaupte ich: das geht mich hier gar nichts an. Ein Werk mag ja durch seine Tendenz oder Form zu einem hochmoralischen werden. Aber *wirkt* es denn deshalb moralisch? Und auf Alle? Und das andere, das unmoralische, wirkt denn das notgedrungen unmoralisch? Das ist doch noch sehr die Frage!

Die Gesetze der Wirkung eines Werkes sind noch so wenig erfasst, dass man, sobald die Frage so gestellt ist, gar nicht mehr weiss, woran man ist.

Ist es denn gleich, ob ein Drama z. B. aufgeführt oder gelesen wird, wo, wann, unter welchen Umständen das eine oder andere wird? Wer es liest oder sieht? Ob man ein schlüpfriges Stück an einem heissen Juni-Abende sieht, ob bei schneidendem Frost, wer die weiblichen Rollen darstellt, wie die Schauspieler gekleidet gehen, was man vorher gelesen, erlebt, gesehen oder —

gegessen hat? Und nachher, ob man nun noch in eine Versammlung oder in eine Gesellschaft geht, ob man zecht, ob man noch liest oder arbeitet oder gleich sich in's Bett legt — das Alles sollte nicht eben so sehr auf das sittliche Verhalten einwirken als das Stück selbst?

Gesetzt, ein Stück ist so gemein, dass sich alle Welt darüber empört, dann wirkt es eben nicht unmoralisch! Hingegen sind die kleinen Anzüglichkeiten, die harmlosen Schlüpfrigkeiten, denen die Nerven und Sinne gewöhnlich viel schneller und sicherer antworten, wirklich gefährlich für die Sittlichkeit der Jugend; die Clauren, Casanova und Gyp sind verfänglicher als die Sacher-Masoch, Zola oder de Sade. Denn dieser bemächtigt sich wohl die erotische Neugier, aber nicht so leicht die Erotik selbst. Das, worüber der Mensch staunt oder lacht, ist ihm noch nicht oder auch nicht mehr gefährlich. Gerade die Ungeheuerlichkeit, die Übertreibung und die komische Situation heben die unmoralische Wirkung wieder auf. Das Schlimmste ist das Ungefährlichste. Einen Riesen können sogar prüde Damen nackend sehen, und Riesenschweinereien werden uns wohl unästhetisch und unappetitlich sein, aber uns nicht sittlich beirren. Die Riesenschweinereien sind nämlich für die Meisten nur Gegenstände erotischer Witzelei, aber nicht der Verführung. Die heissen, verschwiegenen Liebesgefühle, die kein Staatsanwalt fassen und bestrafen kann, haben Ausschweifungen im Gefolge, desgleichen die Liebesromane, die Mode sind, die die Erotik der Damen-Boudoirs treffen. Der Lanzelot, der die Franziska von Rimini und ihren Geliebten Paolo in die Hölle brachte, war weder ein gemeines noch ein verbotenes Werk.

Die groben Verführungen bringt nur selten ein Buch, sondern fast immer das Leben, und gegen die feinen ist alle Polizeigewalt machtlos. Wenn z. B.

ein Theaterstück zu Ausschweifungen verführt, ist daran in den seltensten Fällen der Inhalt Schuld, ausser etwa eine verlogene Moral, die immer verführt, weil sie das Gewissen abstumpft und die Widerstandskraft lähmt; gewöhnlich aber ist es das Werk der Aufführung; — ist es das Stück Leben auf der Bühne und im Zuschauerraum, was verführt, das, was nirgends verboten werden kann: die schöne Leiblichkeit hier wie dort, die sinnliche Korrespondenz zwischen den beiden Geschlechtern, die kokette oder frivole Kleidung, die einer gerade zeitgemässen Erotik entspricht (denn auch diese hat ihre Moden); kurz es ist der holde Leichtsinn, den das Leben selber mit seinen Organen begeht. Die kupplerischen Bücher, das sind gerade eben die anständigen Liebesgeschichten, sofern sie unterhaltend sind, Werke jener Erotik, über die man nicht staunt, sondern die man gleich fühlt. Das müssen doch die Herren Staatsanwälte und Richter aus ihrer eigenen Jugendzeit wissen; sie haben gewiss auch nicht durch Schweinereien, sondern durch süsse Verschwiegenheiten ihre Mädchen gewonnen. Das Unglück aber ist, dass diese Herren, so seltsam es klingen mag, nur zu oft Ästhetik mit Moral verwechseln, dass sie, wie in den meisten Majestätsbeleidigungs- und Gotteslästerungsprozessen, den Mangel an Bildung und die Abgeschmacktheit im Ausdrucke bestrafen, während die für sie wahren und eigentlichen Verbrecher ihrer spotten.

So ist es mit politisch verfänglichen Sachen, und so überall. Ein Stück, das verboten wird, muss schon deshalb revolutionär wirken, weil es verboten wird. Dasselbe kann im Uebrigen zwar sehr gefährlich sein, aber nur nicht für Kreise, die in dieses Theater sonst gar nicht gegangen wären und nie etwas von ihm erfahren hätten. Jedes Verbot macht nicht nur Reklame für das Werk, sondern auch Propaganda für die Tendenz.

Kurz mein Satz: Ein unsittliches Werk muss nicht notgedrungen unsittlich wirken; das Gute kann viel bösere Folgen haben. Ueberhaupt jedes Werk ist von Uebel, wenn es in falsche Hände kommt; jedes Werk, ohne Unterschied, kann gleich moralisch und unmoralisch wirken. Ebenso wie keine Speise für alle Menschen gleich gesund oder gleich schädlich ist, ebenso wie auch Gifte als Medizin verwandt werden.

Wer hat nicht schon einem dummen Buche viel zu verdanken gehabt? Wer wird ehrlich sagen können, dass ihn nur die guten Bücher gefördert haben?

Vom Nützlichkeitsstandpunkte wäre vielleicht die Forderung viel berechtigter, die guten Bücher zu verbieten. Fast alle guten Bücher standen einmal vor der Gefahr verboten zu werden. Und die Bibel, nicht das schlechteste Buch, war Jahrhunderte lang verboten, und gerade in christlichen Landen verboten. Also doch nicht als schlechtes Buch!

Die Zusammenstellung der hundert besten Bücher, wie sie vor einigen Jahren beliebt war, ist in dieser Beziehung ganz lehrreich. Das Schlimme war nur, dass sich die meisten Leute von den konventionellen Litteraturanschauungen allzusehr leiten liessen. Hätte jeder aufrichtig gesagt, welchen Büchern er am meisten in geistiger und moralischer Hinsicht verdanke, es wären sehr interessante documents humains geworden.

Gesetzt, es liesse sich feststellen, welche Bücher am schädlichsten wirkten, ich glaube, die verbotenen gehörten fast alle nicht dazu; nicht einmal die Bücher des Marquis de Sade. Denn, ich meine, wessen Seele durch ihn verdorben werden konnte, an der war kaum noch etwas zu verderben!

Und wenn eine Seele durch ihn verdorben werden kann? Welche wird es sein? Wann wird sie es können? Wird sie es, dann wird sie es vielleicht in ganz anderer Weise, als gerade in geschlechtlicher.

Ich behaupte sogar, dass auch eine gewisse hoch geschraubte Idealität zarten und skrupulösen Naturen sehr verderblich werden kann. Gewisse Menschen sinken sehr bald, wenn sie sich tief unter einem Ideal sehen.

Wie sehr ich Recht habe mit meiner Behauptung, dass moralische und gute Bücher nicht auch moralisch und gut wirken, dafür ist es wohl schon Beweis genug, dass die Pfleger solcher Litteratur, also die Gebildeten, doch keineswegs die moralisch besseren Menschen sind.

Ich glaube, so unmittelbar wirkt überhaupt kein Buch, dass man ein Recht hätte so bestimmt zu reden und zu handeln.

Wenn aber einmal verboten werden soll, so will ich es sagen, welche Bücher am ehesten verboten werden müssten: der grössere Teil der sogenannten populär-wissenschaftlichen Litteratur, der gegenüber man nämlich einen Maasstab hat, den wissenschaftlichen Grad des Werkes. Hier lässt sich mit Bestimmtheit sagen, Buch X wirkt verderblich, weil es Unreifes enthält, von Leuten gelesen wird, die den Inhalt nicht kontrollieren können und auf Treu und Glauben alles hinnehmen müssen; und mithin verwirrt das Buch, es ängstigt die Leser und verführt sie zu schlimmen Handlungen, da es direkt auf das praktische Leben einwirkt (ich denke da besonders an die medizinischen Bücher).

Sonst aber, um Alles noch einmal in drei präzise Sätze zusammenzufassen:

Moralisch sein und moralisch wirken ist für ein Buch noch nicht einerlei.

Das kranke Buch macht noch nicht krank.

Und noch einmal gesagt: auch das Gift ist eine Medizin.



Von **Leo Berg** sind bisher erschienen:

Henrik Ibsen. Berlin 1887. Verlag von Richard Eckstein Nachfolger.

Ernst von Wildenbruch und das Preussentum in der deutschen Litteratur. Berlin 1888. Verlag von Richard Eckstein Nachfolger.

Haben wir überhaupt noch eine Litteratur? Leipzig und Grossenhain 1888. Verlag von Baumert & Ronge.

Gottfried Keller. Berlin 1889. Verlag von Brachvogel & Ranft.

Das sexuelle Problem in der modernen Litteratur. Berlin 1890. J. G. Sallis'scher Verlag.

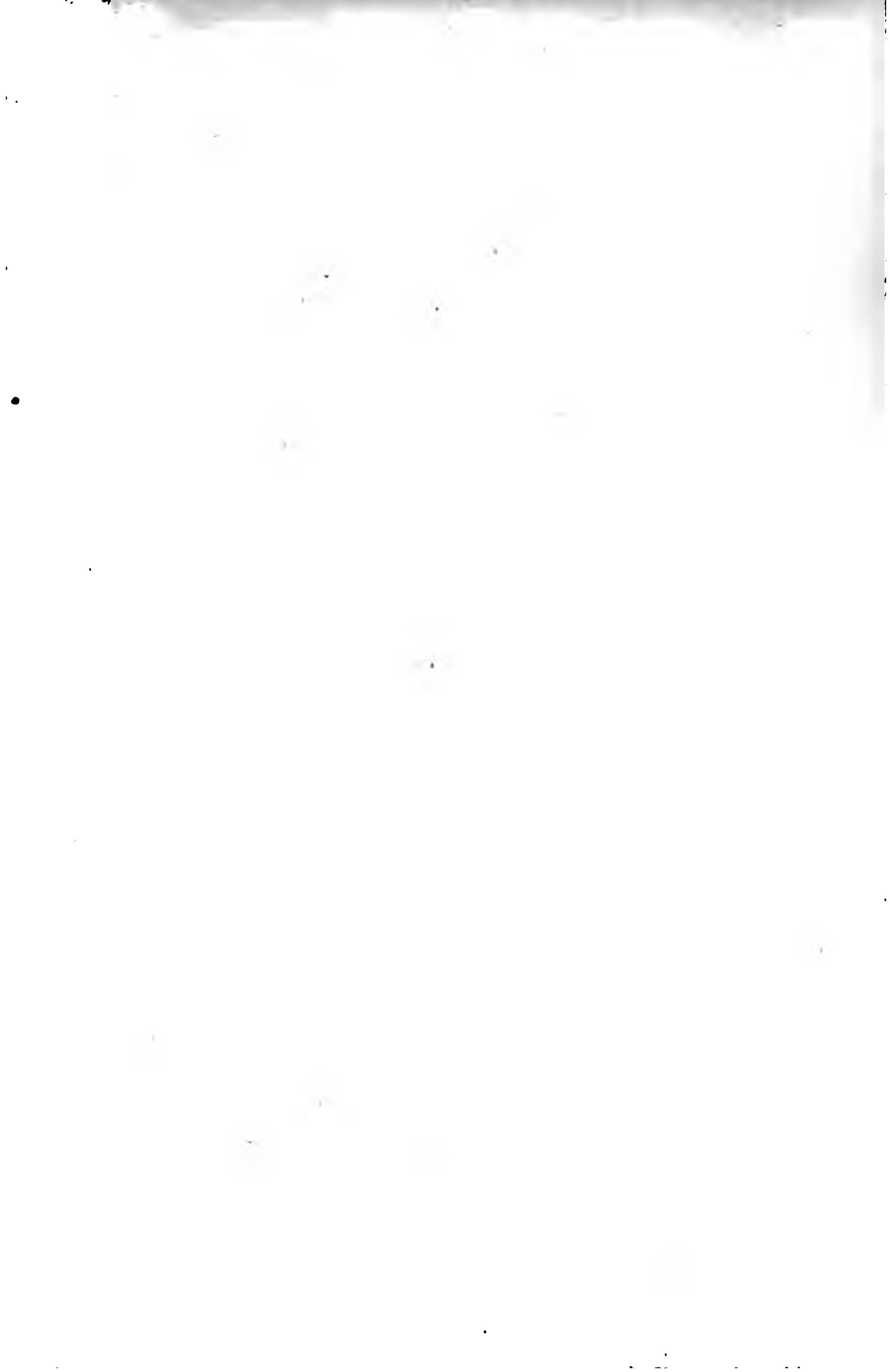
Der Naturalismus. Zur Psychologie der modernen Kunst. München 1892. Verlag der Münchener Handelsdruckerei und Verlags-Anstalt, M. Poessl.



Februar 1946, Wien
Dr. Hermann Schreiber



Druck von R. Morgenstern, Frankfurt a. M.






This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.



49584.7.180
Zwischen zwei Jahrhunderten :
Widener Library 002809156
3 2044 087 186 599